

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE FLÂNEUR :

EXPLORATION ET EXPÉRIMENTATION DE L'ESPACE URBAIN À TRAVERS LES  
PRATIQUES ARTISTIQUES DE SPURSE, JEAN-FRANÇOIS PROST, JEAN-  
MAXIME DUFRESNE ET VIRGINIE LAGANIÈRE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR

GUILLAUME B.TURENNE

OCTOBRE 2013

## UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 - Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que ((conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## AVANT- PROPOS

Durant mes années d'études en histoire de l'art, les problématiques entourant les pratiques artistiques en milieu urbain m'ont toujours passionné. Dans le cadre de ce mémoire, j'ai tenté de cerner ces préoccupations. J'ai toujours été fasciné par ces artistes qui décident de confronter les diverses réalités de la métropole. Pour certains, inscrire leur pratique artistique au sein de l'espace urbain fait figure de profession de foi. Au-delà de la diversité des formes de pratique urbaine, c'est ce désir d'exploration et d'expérimentation des espaces et des recoins de la ville qui m'a toujours semblé les relier entre elles. Durant mes années de maîtrise, j'ai également pris de plus en plus conscience du potentiel subversif, contestataire et potentiellement révolutionnaire lié à l'inscription du corps dans l'espace public. C'est dans cette optique que j'ai envisagé la figure du flâneur-artiste, capable de sublimer le rapport entre l'expérience urbaine et l'art; et ainsi permettre d'entrevoir une pensée critique qui s'inscrit à la fois dans notre quotidien et dans un horizon révolutionnaire à venir.

Je tiens à remercier Annie Gérin, sans qui ce mémoire n'aurait jamais vu le jour. Je la remercie pour sa générosité, sa patience et sa rigueur intellectuelle. Son aide fut pour moi indispensable et elle m'a permis de repousser mes propres limites. Je tiens également à remercier tous les professeurs qui m'ont grandement influencé durant mon parcours universitaire. J'aimerais finalement remercier mes amis flâneurs, étudiants, artistes, militants, historiens et historiennes de l'art auprès de qui j'ai tellement grandi et qui constituent le cœur de cette recherche. Vous incarnez pour moi les véritables flâneurs et flâneuses qui possèdent la force de renverser le monde.

## TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.....	iii
LISTE DES FIGURES.....	ix
RÉSUMÉ.....	xii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1	
LE FLÂNEUR, EXPÉRIENCE URBAINE ET PRATIQUES ARTISTIQUES.....	14
1.1. Charles Baudelaire, vers une première conception du flâneur.....	15
1.1.1. <i>Le peintre de la vie moderne</i> .....	16
1.1.2. <i>L'homme des foules</i> .....	18
1.1.3. Paris, capitale du XIX <sup>e</sup> siècle.....	20
1.1.4. La métaphore de l'homme-sandwich.....	22
1.2. Walter Benjamin et une première conception de la perte d'expérience.....	25
1.2.1. Expérience et pauvreté.....	26
1.2.2. Vers une nouvelle barbarie.....	28



1.3. Art et expérience.....	29
1.3.1. L'œuvre d'art mobile.....	30
1.3.2. Art contextuel.....	32
1.5. Dépasser l'art .....	36
1.5.1. La société du spectacle.....	37
1.5.2. L'art du détournement: la <i>dérive</i> .....	39
1.5.3. <i>Demain la poésie logera la vie</i> .....	41
1.6. Art et postmodernisme.....	43
CHAPITRE 2	
PROCESSUS URBAIN ET POSTMODERNISME.....	46
2.1. Ville et « pré-modernité » .....	47
2.1.1. Les premières villes.....	48
2.1.2. La ville comme monument.....	49
2.1.3. La renaissance et l'espace public.....	50
2.2. Ville et Modernité.....	52

2.2.2. Mythe de la rupture et <i>destruction créative</i> .....	54
2.2.3. Métropole et rationalité.....	56
2.2.3. Espace urbain et valeur d'échange.....	59
2.2.4. Suburbanisation et <i>métacité</i> .....	60
2.3. <i>Postmodernisme</i> .....	63
2.3.1. <i>Postmodernisme</i> et culture.....	63
2.3.2. Processus urbain et mondialisation.....	66
2.3.3. <i>Surmodernité</i> et <i>non-lieu</i> .....	68
2.3.4. Capitalisme et architecture.....	71
2.4. Montréal, ville postmoderne.....	74
2.4.1. Centre et périphéries.....	75
2.4.2. Noyau urbain et <i>non-lieu</i> .....	77
2.4.3. Axe Centre-Nord et suburbanisation.....	81
2.5. <i>Mi-lieu</i> .....	84

## CHAPITRE 3

MONTRÉAL ET LE *DROIT À LA VILLE* :

## PRATIQUES ARTISTIQUES ET FLÂNERIE.....87

3.1. *Perception et appartenance : parcourir les zones de Montréal*.....913.1.1. *Perception et appartenance : parcourir les zones de Montréal*.....91

## 3.1.2. Notes sur l'urbanisme.....95

3.1.3. *Dérive montréalaise*.....973.2. *Adaptive Actions*.....993.2.1. *Adaptive Actions* .....993.2.2. Communauté de flâneurs et *communisme formel* .....1003.2.3. *Mi-lieu montréalais*.....1023.3. *Hot Spots*.....1053.3.1. *Hot Spots*.....105

## 3.3.2. Le flâneur à vélo et la métropole fragmentée.....107

## 3.3.3. Éloge de la bicyclette.....108

3.4. *Le Droit à la ville* et les pratiques de résistance .....110

CONCLUSION.....	112
FIGURES.....	117
BIBLIOGRAPHIE.....	139

## LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1. Vito Acconci, <i>Following Piece</i> , épreuves photographiques, 1969, New York.....	117
1.2. André Cadère, images tirées d'un film 16 mm, 1973, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.....	118
1.3. Tehching Hsieh, <i>One year performance</i> , 1981-1982, New-York.....	119
1.4. Tehching Hsieh, <i>One year performance</i> , 1981-1982, New-York.....	120
1.5. Guy Debord, <i>The Naked City</i> , 1957, affiche, 35,5 x 48,5 cm, Collection du musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg.....	121
1.6. Constant Nieuwenhuys, <i>Vues des secteurs babyloniens</i> , 1971, Photomontage, aquarelle et crayon, 135 x 122 cm, Gemeentemuseum, La Haye.....	122
2.1. Place des spectacles, Montréal, 2012.....	123
2.2. Le 2-22, À l'angle des rues Ste-Catherine et St-Laurent, Montréal, 2012.....	124
2.3. <i>La vitrine culturelle</i> , Le 2-22 (Intérieur), À l'angle des Rues Ste-Catherine et St-Laurent, Montréal, 2012.....	124
2.4. Le cinéma <i>Colossus Laval</i> , Laval, 2012.....	125
2.5. Le <i>Centropolis</i> , centre commercial, Laval, 2012.....	125
2.6. <i>Marché Central</i> , centre commercial, Montréal, 2012.....	126
3.1. Dare-Dare, <i>Parc Sans Nom</i> , Arrondissement Plateau Mont-Royal.....	127
3.2. <i>Spurse, Perception et appartenance : Parcourir les zones de Montréal</i> , 23 au 27 août 2006.....	127

3.3.	<i>Spurse, Perception et appartenance : Parcourir les zones de Montréal, 23 au 27 août 2006</i> .....	128
3.4.	<i>Spurse, Perception et appartenance : Parcourir les zones de Montréal, 23 au 27 août 2006</i> .....	128
3.5.	Jean-François Prost, Camp Adaptive actions 8 au 17 novembre 2010.....	129
3.6.	Hannah Jickling and Valerie Salez, <i>Snow shovelling</i> , Répertorié sur le site adaptiveactions.net.....	130
3.7.	<i>Occupy Montreal, 2012</i> , Répertorié sur le site adaptiveactions.net.....	130
3.8.	Nicole Fournier, Urban wild field live dining, Répertorié sur le site adaptiveactions.net.....	131
3.9.	MaudM, <i>Notice d'utilisation du métro (Instruction for use subway)</i> , Répertorié sur le site adaptiveactions.net.....	132
3.10.	MaudM, <i>Notice d'utilisation du métro (Instruction for use subway)</i> , Répertorié sur le site adaptiveactions.net.....	133
3.11.	Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière, <i>Hot spots</i> , 11 août au 9 septembre 2005.....	134
3.12.	Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière, <i>Hot spots</i> , 11 août au 9 septembre 2005.....	134
3.13.	Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière, <i>Hot spots</i> , square viger, 10 août 2005.....	135
3.14.	Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière, <i>Hot spots</i> , Dérive collective, 4 septembre 2005.....	135
3.15.	Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière, <i>Hot spots</i> , Vieux-Montréal, 23 juillet 2005.....	136
3.16.	Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière, <i>Hot spots</i> , Parc du Mont-Royal, 10 juillet 2005.....	136

- 3.17. Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière, *Hot spots*,  
Regroupement Hare Krisna au parc Jeanne-Mance, 9 juillet 2005.....137
- 3.18. Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière, *Hot spots*,  
Laval, 18 juillet 2005.....137
- 3.19. Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière, *Hot spots*,  
Île-des-Soeurs, 16 juillet 2005.....138
- 3.20. Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière, *Hot spots*,  
Brossard, 30 juillet.....138

## RÉSUMÉ

Cette recherche porte sur les pratiques artistiques usant de la flânerie comme moyen d'investiguer et d'habiter l'espace urbain actuel. Le point de départ de cette réflexion se trouve dans les écrits du poète français Charles Baudelaire. Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, ce dernier amorce une réflexion portant sur l'expérience urbaine à l'aube de l'industrialisation. Dans ce contexte, Baudelaire développe une première conception de la flânerie comme l'émergence d'une nouvelle personnalité sociale qu'il lie à la figure de l'artiste et à une nouvelle forme d'expérimentation de la ville. Cette figure baudelairienne du flâneur constitue le point nodal de nombreuses pratiques artistiques, en particulier depuis les années soixante jusqu'à aujourd'hui. Par exemple, les œuvres de Vito Acconci, André Cadère et Tehching Hsieh introduisent des problématiques liées à la flânerie dans leurs pratiques artistiques. En amont de ces œuvres, se met également en place une démarche à la limite de l'art. Durant les années cinquante, *L'Internationale situationniste* développe une conception de la flânerie comme dépassement de la forme artistique pour s'immiscer dans l'expérimentation concrète de la ville. Ce procédé, associé aux concepts de *dérive* et de *psychogéographie*, vise à transcender le statut de représentation de l'œuvre d'art pour confronter l'expérience urbaine. Dans la même optique, cette recherche a également pour objectif de comprendre le processus urbain et la dynamique qui influence l'expérience même des lieux. Pour ce faire, cette recherche s'est notamment intéressée aux écrits de Walter Benjamin, Georg Simmel, Henri Lefebvre, Susan Buck-Morss, Marcel Hénaff et David Harvey pour tenter de saisir les transformations marquantes de la ville depuis la révolution industrielle jusqu'à nos jours. Les transformations urbaines qui ont façonné la ville moderne sont alors intimement liées à la survie et à l'expansion du capitalisme. Ce long processus urbain s'inscrit aujourd'hui dans un nouveau contexte qui est défini comme *postmoderne*, en référence principalement aux écrits de Fredric Jameson et de Marc Augé. Dans ce contexte actuel, cette recherche s'est intéressée plus spécifiquement à la situation urbaine dans un cadre géographique précis, c'est-à-dire la grande région métropolitaine de Montréal et aux pratiques artistiques qui y prennent place. Les projets *Perception et appartenance : parcourir les zones de Montréal* du collectif *Spurse*, *Adaptive Actions* de Jean-François Prost et de *Hot Spots* de Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière introduisent à leurs manières les problématiques liées à l'expérience en milieu urbain ainsi que la pratique de la flânerie.

Mots clés : Flâneur, marche, dérive, art, Spurse, Jean-François Prost, Virginie Laganière, Jean-Maxime Dufresne



## INTRODUCTION

La flânerie présuppose une attitude particulière, une mobilité très précise. Elle constitue une réelle piste de réflexion sur les moyens d'interagir avec les lieux. La flânerie, c'est l'acte de marcher sans direction précise; c'est contempler activement la ville; c'est l'explorer, découvrir ses recoins, ses défauts, ses failles et ses entrailles. Flâner c'est également adopter un rythme qui s'oppose en tout point à la vitesse effrénée de la mégapole actuelle. Malgré l'intérêt qu'elle peut susciter, l'action de flâner dans l'espace public ne semble cependant pas encouragée outre mesure. Plus encore, l'interdiction de flâner fait aujourd'hui ouvertement figure de règlement municipal dans plusieurs villes. Le flâneur actuel aborde alors le visage d'étranger ou même de délinquant, et marche à contre-courant des flux toujours plus rapides de la métropole. Sur la question, l'anthropologue et sociologue David Le Breton note que « la flânerie paraît un anachronisme dans le monde où règne l'homme pressé. Jouissance du temps, des lieux, la marche est une dérobade, un pied de nez à la modernité<sup>1</sup> ». Rescapé de la période baudelairienne, le flâneur s'inscrit donc comme anachronisme dans notre réalité contemporaine. Cette activité semble ne pas convenir aux habitudes comportementales qui modulent les déambulations urbaines d'aujourd'hui.

Le Breton insiste d'ailleurs sur le caractère oppositionnel du geste : « La flânerie, que nos sociétés ne tolèrent pas plus que le silence, s'oppose alors aux puissantes contraintes de rendement, d'urgence, de disponibilité absolue au travail ou aux autres (que l'usage du téléphone portable a rendu caricaturale)<sup>2</sup> ». Dans ce contexte, la flânerie ne peut être alors recommandable que dans une optique récréative et monnayable, c'est-à-dire consommable. Flâner devient acceptable dans le cadre du tourisme urbain ou d'une journée de magasinage sur la rue Ste-

---

<sup>1</sup> David, Le Breton, *Éloge de la marche*, Paris, Éditions Métailié, 2000, p.15

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.15-16

Catherine. La flânerie est tolérable dans ce contexte préétabli. Elle doit permettre un rapport d'échange, c'est-à-dire une activité liée à la consommation dans l'espace public marchand ou touristique <sup>3</sup>. Dans cette optique, toute autre forme d'expérimentation de l'espace urbain semble suspecte. Elle peut même être interdite<sup>4</sup>.

Au quotidien, l'usage de la voiture compartimente à l'extrême le rapport à l'espace urbain: de la maison à la voiture, de la voiture au travail, du travail à la maison. Ce schéma doit évidemment être nuancé. Par exemple, le recours à la marche et à la bicyclette comme moyen de déplacement quotidien par de nombreux citoyens invite à repenser le positionnement de l'individu au sein de la ville. Quel rapport de force existe-t-il alors entre cette volonté d'investissement de l'espace et son potentiel d'appropriation? Henri Lefebvre s'est intéressé à la question de l'espace et à sa production. Comme le note le philosophe français, l'espace (social) est un produit (social), et fait figure de « réalité propre » dans le mode de production actuel, au même titre que l'argent et la marchandise<sup>5</sup>. Cet « espace produit » est à la fois un « moyen de production, un moyen de contrôle donc de domination et de puissance<sup>6</sup> ». Lefebvre indique cependant que cet espace soumis à la logique du capitalisme ne peut être totalement contrôlable car la réalité spatiale conserve une part d'autonomie. Face à cette impossibilité de domination totale, les dirigeants politiques et économiques tentent alors d'amoindrir et d'épuiser cet espace afin de l'asservir. Henri Lefebvre précise cependant que l'espace social présuppose un autre rapport. L'espace urbain, que l'auteur définit comme espace social, fait figure à la fois de produit de consommation<sup>7</sup> ainsi que d'élément constitutif de l'hégémonie

---

<sup>3</sup> Par exemple, il est parfaitement possible d'arpenter les rues d'une artère commerciale sans rien acheter (lèche-vitrine). Par contre, cette activité présuppose une fétichisation de la marchandise.

<sup>4</sup> On peut penser par exemple à l'illégalité relative des sans-abris soumis à diverses formes de contrôle et de violence par les forces policières (arrestation, amendes, etc)

<sup>5</sup> Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 2000, p.35

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.35

<sup>7</sup> Tourisme, voyage, loisirs, etc.

des modes de production actuels<sup>8</sup>, mais peut aussi faire surgir un potentiel de résistance. Le corps, « déporté hors de chez soi dans l'espace<sup>9</sup> », constitue pour le philosophe français le lieu d'une résistance et instaure une possibilité d'un « espace autre ». Cette ouverture à l'espace social, cet « espace autre », est définie par Lefebvre comme suit :

Il peut y avoir encore des espaces de jeu, des espaces de jouissance, des architectures de la sagesse ou du plaisir. Dans et par l'espace, l'œuvre peut traverser le produit, la valeur d'usage dominer la valeur d'échange : l'appropriation, renversant le monde à l'envers peut (virtuellement) dominer la domination, l'imaginaire et l'utopique s'intégrant le réel (au réel)<sup>10</sup>.

C'est dans cette mouvance, visant l'inscription du corps « hors de chez soi » et misant également sur l'appropriation de l'espace public, que nous abordons la notion de flânerie. La flânerie réaffirme l'importance d'instaurer un lien à l'espace urbain, un lien de plus en plus ténu. Dans ce rapport de réappropriation de la sphère publique, rendu possible par l'action de flâner, quel type de relation se met alors réellement en place ? Dans une ville en voie de devenir de plus en plus « *postmoderne* » (en référence aux théories de Fredric Jameson<sup>11</sup>), c'est-à-dire de plus en plus régie par *la logique culturelle du capitaliste tardif*<sup>12</sup>, comment définir la mise en place d'expérience visant justement à nier cette condition actuelle de l'espace ? Pour reprendre les termes d'Henri Lefebvre, « comment renverser le monde à l'envers<sup>13</sup> » ou comment permettre à l'imaginaire et à l'utopie de s'intégrer au quotidien et à l'expérience de la ville ?

---

<sup>8</sup> Lefebvre traite également de l'espace social comme « instrument politique », comme support à la reproduction des rapports de productions et de propriété, et également comme « ensemble de superstructures institutionnelles et idéologiques » (*La production de l'espace*, p.402-403)

<sup>9</sup> Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, op. cit., p.403

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.402

<sup>11</sup> Il en sera question plus en détail dans le second chapitre

<sup>12</sup> Le terme est directement emprunté à Fredric Jameson

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.402



Afin de répondre à ces questions, plusieurs artistes se sont appropriés la figure du flâneur, dont ils intègrent les principes à leurs pratiques. Il semble cependant important de préciser dès maintenant que si la figure baudelairienne du flâneur comme modèle de l'artiste sera introduite dans le premier chapitre pour aborder le rapport entre l'expérience de la ville moderne et la création artistique, les œuvres contemporaines à l'étude nous permettront plutôt de définir la flânerie comme pratique subversive présente dans l'art actuel. En d'autres termes, les œuvres qui seront abordées ne sont pas à concevoir comme reconduction littérale de la figure baudelairienne de l'artiste flâneur, mais bien comme manifestations artistiques spécifiques usant de la flânerie dans un contexte actuel.

Dans *L'art de marcher*, Rebecca Solnit, définit les pratiques artistiques de la marche et de la flânerie par leurs filiations à la performance, catégorie artistique développée au début des années soixante<sup>14</sup>. Selon l'auteure, grâce à l'influence de peintres comme Jackson Pollock<sup>15</sup>, l'artiste abandonne le tableau pour se concentrer sur le geste même de création. Elle note que « depuis Pollock le tableau a abandonné son statut d'objet esthétique pour devenir la mise en acte de l'expérience intime; le geste de l'artiste prime sur le résultat, et le tableau<sup>16</sup> ». De cette conception d'un art dématérialisé, délaissant la toile et l'atelier pour investir l'espace du quotidien, les artistes mettent de l'avant leur corps comme support de leurs pratiques artistiques. À travers son ouvrage intitulé *Marcher, Créer*, le théoricien Thierry Davila développe également une conception des pratiques artistiques liées à la flânerie. L'auteur définit le concept de *cinéplastique*, c'est-à-dire la « construction d'un processus à partir d'un mouvement, d'inventer un agencement qui sera avant tout un trajet et ainsi de donner forme au mouvement<sup>17</sup> ». Ici, la mobilité existe comme moteur de création. L'expérience de la marche et de la flânerie n'est pas véhiculée

<sup>14</sup> Rebecca Solnit, *L'art de marcher*, Arles, Acte sud, 2002, p.342

<sup>15</sup> Solnit note plus particulièrement l'appréciation du travail de Pollock par Allan Kaprow qui considère le peintre comme précurseur de la performance.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.345

<sup>17</sup> Thierry Davila, *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2002, p.35

directement, mais bien à travers « l'objet œuvre d'art », c'est-à-dire que le mouvement sert de processus à l'œuvre et de créateur de formes plastiques.

De son côté, Paul Ardenne définit les pratiques d'intervention dans l'espace (dans lesquelles s'inscrit la flânerie) comme une esthétique de l'irruption : « on entendra tout à la fois l'action consistant pour l'artiste à se projeter dans l'espace public, une volonté d'implication et le recours au principe d'une esthétique de l'irruption<sup>18</sup> ». Ardenne situe l'arrivée de cette approche, héritière des actions dadaïstes et surréalistes ainsi que des manifestations de l'avant-garde russe, au début des années soixante. Cette mouvance de l'art est caractérisée par le déplacement du lieu de travail de l'artistique (l'atelier) vers l'espace public. L'artiste vise alors à détruire la frontière entre l'œuvre et le public, et cherche la confrontation directe. L'art fait alors irruption dans la ville. Comme l'indique l'auteur, « l'esthétique de représentation cède devant celle de la présentation<sup>19</sup> ». Ardenne note cependant que ce type de pratique va peu à peu perdre de son identité revendicatrice par son intégration progressive aux institutions artistiques. Face à ce renversement, on assiste à la « réduction de la portée médiatique de l'intervention jusqu'à son unique valeur signalétique<sup>20</sup> ». Ardenne insiste : « si l'art d'intervention est l'irruption de quelque chose, c'est bien celle de sa propre crise<sup>21</sup> ». Désirant s'inscrire comme irruption, comme acteur de changement, l'artiste ayant recouru à la flânerie produit alors un art institutionnalisé dans un paysage devenant de plus en plus consensuel. La position défendue par Ardenne amène à repenser le rapport entre l'artiste, l'espace public et la flânerie.

Face à cette critique, de nombreux théoriciens, dont Ardenne lui-même, vont faire valoir un art public qui se fait plus discret. L'auteur cite par exemple le travail

---

<sup>18</sup> Paul Ardenne, « intervention artistique » et son devenir : une fin de partie ? », *L'art dans son moment politique*, Bruxelles, La lettre volée, 1999, p. 233

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.234

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.238

<sup>21</sup> *Ibid.*, p.238

d'André Cadère<sup>22</sup> qui développe une pratique misant sur la marche et sur le déplacement dans la ville (muni d'un bâton), dénué de toute complaisance et loin « de toute idéologie de la compassion<sup>23</sup> ». Il s'agit là d'une nouvelle manière de concevoir cet art d'intervention. Dans la même optique, l'historien de l'art Patrice Loubier traite de l'indécidabilité de certaines œuvres dans l'espace public. Il définit ces pratiques par leurs capacités à se fondre à l'espace public en réduisant au maximum la médiation avec le spectateur. L'œuvre d'art s'insère donc dans la ville sans signaler sa présence « artistique ». Selon Loubier, ce type de pratique implique un équilibre précaire entre dissimulation et irruption<sup>24</sup>. L'esthétique de l'irruption définie par Ardenne laisse donc la place à une esthétique de l'indétermination privilégiée par les artistes abordant les pratiques urbaines. La flânerie s'inscrit alors dans cette mouvance de l'art indécidable, présent dans l'espace public tout en réduisant sa portée spectaculaire. L'historienne de l'art Marie Fraser, insiste de son côté sur le fait qu'être « mobile instaure donc aujourd'hui un autre rapport aux territoires de l'art, jouant subtilement à déplacer les frontières entre lieu et non-lieu<sup>25</sup> ». Il sera d'ailleurs question dans le second chapitre de la notion de *mi-lieu*, tel que défini par Luc Lévesque comme moyen d'investiguer la frontière et les possibles entre lieu et non-lieu. L'art en mouvement et la flânerie instaure un rapport flou entre l'œuvre et l'institution artistique, tout en jouant également avec les frontières même de la ville. Le « flâneur artiste » tente alors « d'infiltrer la complexité, voire l'hétérogénéité de la ville, de vivre ses méandres et l'étrangeté de son quotidien<sup>26</sup> ». Fraser traite « d'une poétique de l'errance, de la déambulation et du nomadisme » quand il est question des pratiques en lien avec la mobilité et la flânerie. Elle note également que ces pratiques partagent plusieurs préoccupations communes en lien avec la figure du flâneur baudelairien que Walter Benjamin

<sup>22</sup> Il sera question dans le premier chapitre

<sup>23</sup> Paul Ardenne, « intervention artistique » et son devenir : une fin de partie ? », *L'art dans son moment politique*, op. cit., p. 244

<sup>24</sup> Patrice Loubier, « Embuscades et raccourcis, Formes de l'indécidable dans l'art d'intervention contemporain », *L'indécidable*, Montréal, Éditions Esse, 2008, p.60

<sup>25</sup> Marie Fraser, « Des lieux aux non-lieux, De la mobilité à l'immobilité », *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, Montréal, Éditions Esse, 2005, p.167

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.167



« percevait comme un symbole de la modernité, caractérisée par la mobilité, l'isolement dans la foule<sup>27</sup> ». Il s'agit là du chemin qui sera suivi dans cette recherche, c'est-à-dire une étude approfondie de la figure baudelairienne du flâneur comme modèle de l'artiste, de son interprétation critique par Benjamin comme archétype de la modernité et de l'usage de la flânerie comme pratique subversive utilisée par de nombreux artistes actuels. Les oeuvres du collectif Spurse, de Jean-François Prost, de Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière seront étudiés plus spécifiquement pour tenter de cerner les diverses approches et usages de la flânerie dans l'art actuel. Par exemple, *Spurse* mise sur l'utilisation du corps humain comme outil sensible et subjectif permettant d'instaurer un regard critique sur l'urbanisme. De son côté, le projet *Adaptive Actions*, créé par Jean-François Prost, favorise le développement d'une communauté de flâneurs via la création d'un site web répertoriant une multitude d'actions et d'interventions en milieu urbain. Le projet *Hot spots* valorise quant à lui l'usage de la bicyclette comme moyen d'investiguer l'hétérogénéité des lieux urbains. Au-delà de leurs manières particulières d'aborder la flânerie, les œuvres à l'étude prennent également place dans un espace commun, la ville de Montréal, et proposent chacun un regard unique sur la métropole. Ce choix nous permettra donc d'aborder plus en détail les spécificités constitutives de la réalité urbaine montréalaise et ainsi inscrire notre étude du développement urbain actuel à l'échelle locale.

J'esquisse dès maintenant une piste de réflexion portant sur une perception courante de la figure du flâneur que cette recherche tentera d'éviter. La flânerie, en tant que pratique artistique s'infiltrant dans la ville, pourrait se concevoir comme un « vécu en marge », c'est-à-dire une forme de comportement, de pratique implicite, qui se définit par sa différence face au mode de vie actuel. Il est alors aisé de théoriser ce caractère marginal de l'action comme évoluant en vase clos, c'est-à-dire parallèlement à l'expérience de l'espace urbain comme produit social dans une

---

<sup>27</sup> Marie Fraser, « Des lieux aux non-lieux, De la mobilité à l'immobilité », *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, op. cit., p.167

optique purement individualiste. Si le caractère local et spécifique d'une pratique de la flânerie est incontestablement à prendre en compte (nous aborderons d'ailleurs plus spécifiquement les pratiques artistiques usant de la flânerie dans la métropole montréalaise), en aucun cas elle ne devrait être analysée comme évoluant indépendamment des enjeux sociaux touchant à l'expérience de la ville. C'est le type de réflexion qui semble être défendue par la commissaire Giovanna Borasi dans son texte *Ville 2.0.*, publié dans le cadre de l'exposition *Actions: comment s'approprier la ville?*, présenté au CCA. À travers ce texte, Borasi introduit les actions répertoriées par l'exposition comme ne prétendant pas « offrir de solution péremptoire<sup>28</sup> » aux problématiques liées à l'expérience de la ville. Les projets présentés par l'auteure trouvent donc un sens comme action spécifique, prenant place dans un espace urbain spécifique et répondant à une problématique spécifique, tout en ne visant pas réellement à résoudre l'enjeu social qu'ils abordent. Borasi minimise alors les problématiques urbaines abordées par les pratiques répertoriées, et du fait, elle semble remettre en cause la pertinence même de l'appropriation de l'espace urbain. Sur la question, elle note, par exemple, que ces pratiques urbaines « ne sont pas adoptées en réponse à des contraintes insupportables ou incontournables [...] et de ce fait, ne sont pas considérées comme des éléments essentiels à la structuration de la réalité urbaine » avant de poursuivre et d'avancer directement que « lorsqu'elles existent, ces actions découlent d'un choix délibéré et facultatif<sup>29</sup> ». Si l'auteure tente ici de contourner le piège du déterminisme social en insistant sur le caractère subjectif et personnel de ce type de création, le contexte sociopolitique de l'expérience urbaine ne devrait en aucun cas être complètement écarté de l'analyse. En insistant sur cette dislocation entre contexte urbain et initiative personnelle, le danger est de considérer la flânerie et les pratiques urbaines comme un vécu parallèle. Cette perspective d'un mode d'expérience en marge, découlant d'un choix individuel et facultatif, visant à radicalement se couper de l'espace social, semble

<sup>28</sup> Giovanna Borasi (commissaire), *Actions : Comment s'approprier la ville*. Catalogue d'exposition (Montréal, Centre Canadien d'Architecture, 26 novembre 2008 au 19 avril 2009). Montréal : Centre Canadien d'Architecture, p.20

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.21



plutôt définir une pensée *postgauchiste*<sup>30</sup>, caractérisée par un repli sur soi et une négation des idéologies politiques qui ont marqué la modernité. Concevoir la flânerie dans cette optique revient à faire valoir l'expérience de la ville comme marchandise à consommer individuellement. Comme l'écrivent les membres du collectif québécois *Hors-D'œuvre* à propos du *postgauchisme*, « c'est le fétichisme de la marchandise qui se transpose sur l'individu. En voulant y restaurer la théorie critique, il ne fait que renforcer ce fétichisme qui, comme la marchandise, se consomme individuellement<sup>31</sup> ». La réelle portée d'une expérience de flânerie dépasse de beaucoup l'idée de se soustraire au monde. L'espace du flâneur s'inscrit au contraire fermement dans la ville et vise un tout autre rapport à la ville comme espace social.

Le flâneur actuel vise à transcender les modes de production contemporains pour jouir à nouveau des espaces de la ville et ainsi faire valoir son droit d'appropriation. Il n'est donc pas question d'un vécu parallèle, car flâner présuppose un rapport concret à la ville et à son espace social. L'expérience, l'acte de flâner, induit justement ce rapport particulier à l'espace. C'est à travers cette part d'autonomie de l'espace que peut se mettre en place une possibilité de résistance et de création d'un « espace autre ». Cet « espace autre » peut sembler utopique, et il l'est dans un sens, dans le sens où l'entend l'anthropologue Marc Augé: « Nous avons besoin d'utopie, non pour rêver de la réaliser, mais pour y tendre et nous donner ainsi les moyens de réinventer le quotidien<sup>32</sup> ». C'est par la prise en compte de notre réalité quotidienne et par l'appropriation de l'espace social que doit s'envisager la flânerie comme acte de résistance. L'usage de la flânerie dans le cadre de pratiques artistiques permet alors de repenser de manière critique le rapport entre l'expérience de l'individu et la ville. À l'échelle mondiale, mais

---

<sup>30</sup> Le courant *postgauchiste* pourrait se résumer comme un courant anarchiste critique visant le dépassement des idéologies politiques traditionnelles liées aux notions de gauche/droite, de prolétariat et de révolution.

<sup>31</sup> Hors d'œuvre. 2006 (29 juillet). « Nous détruirons la postgauche ». In *Hors-d'œuvre*. En ligne. <<http://www.hors-doeuvre.org/archives/dissection/nous-detruirons-la-postgauche>>, Consulté le 21 mars 2013

<sup>32</sup> Marc Augé, *Pour une anthropologie de la mobilité*, Payot, Paris, 2009, p.90

également à l'échelle de la région montréalaise, comment ce rapport se présente-t-il? En d'autres termes, *comment les pratiques artistiques usant de la flânerie et prenant place dans l'espace de la métropole montréalaise permettent-elles de repenser de manière critique le rapport entre l'expérience de l'individu et la ville?*

Le processus urbain actuel, indispensable à la survie du capitalisme, agit selon une stratégie de classe visant l'oppression et la ségrégation<sup>33</sup>. La lutte anticapitaliste s'articule autour de l'abolition de cette relation de classe. De ce combat, l'objectif réel à atteindre dans une visée révolutionnaire de la société urbaine consiste, selon Henri Lefebvre, à la production d'un nouvel humanisme basé sur l'expérience de l'homme urbain « pour qui et par qui la ville et sa propre vie quotidienne dans la ville deviennent œuvre, appropriation, valeur d'usage (et non-valeur d'échange) en se servant de tous les moyens de la science, de l'art<sup>34</sup> ». Cet homme urbain, comme le nomme Lefebvre, mêlant l'imaginaire et la création au quotidien et à l'espace urbain, est ce flâneur-artiste. Si la lutte révolutionnaire, telle que l'entend Lefebvre, peut sembler anachronique, dû au fait que son discours s'inscrit dans un contexte sociopolitique qui date de plus de cinquante ans<sup>35</sup>, le contexte actuel appelle à une réactualisation de la pensée «Lefebvrienne». Comme le note le sociologue Jean-Pierre Garnier :

Jamais depuis l'accumulation primitive du capital il n'y eut, comme maintenant, une telle conformité et une telle intrication entre l'organisation de l'économie et le recours à la violence dite « légitime » - celle de l'État – pour maintenir l'ordre dans les villes. [...] Un peu partout s'installe ainsi un système de « pacification » fait de surveillance continue, d'opération militaro-policieres et de missions humanitaires. Dans les banlieues françaises, entre les incendies de voitures, les tirs de grenades lacrymogènes et les couvre-feux, nous avons aperçu les lueurs de ce monde nouveau<sup>36</sup>.

<sup>33</sup> Cette affirmation sera reprise et développée dans le second chapitre

<sup>34</sup> Henri Lefebvre, *Le droit à la ville*, *op. cit.*, p.134

<sup>35</sup> Qui fut par exemple associé au mouvement contestataire de mai 68

<sup>36</sup> Jean-Pierre Garnier, *Une violence éminemment contemporaine, Essais sur la ville: La petite bourgeoisie intellectuelle et l'effacement des classes populaires*, Marseille, Éditions Agone, 2010, p.182-183

Il serait alors judicieux d'ajouter que cette violence « légitime » utilisée pour maintenir l'ordre dans les villes n'est pas réservée qu'aux banlieues françaises. La grève étudiante québécoise survenue principalement à Montréal en 2012 et la lutte sociale qui s'en suivit, ainsi que le mouvement « Occupy », s'inscrivant à la fois à l'échelle locale (*Occupy Montreal*) et mondiale, offrent des exemples frappants de la relation intime qui unit l'espace urbain et les stratégies répressives de l'État pour conserver le contrôle relatif de ces espaces. En effet, les récents mouvements contestataires survenus à Montréal nous fournissent tant d'exemples de la nécessité d'une réactualisation d'un discours révolutionnaire s'inscrivant dans une réflexion urbanistique. C'est la voie que plusieurs auteurs actuels comme David Harvey ou Jean-Pierre Garnier ont empruntée. C'est également la voie que tentera de prendre cette recherche.

Nous verrons à travers le premier chapitre comment se structure la notion de flânerie dans le cadre de pratiques artistiques. Notre analyse du flâneur et de ses représentations artistiques nous permettra d'esquisser un premier regard historique portant sur le rapport qui s'établit entre l'urbain, l'individu et l'imaginaire; de la révolution industrielle à aujourd'hui. Il sera premièrement question de la figure du flâneur tel que conceptualisée par Charles Baudelaire. Ce dernier amorce une réflexion portant sur l'expérience urbaine à l'aube de l'industrialisation et met en place tout un imaginaire entourant l'homme moderne, urbain, déambulant dans la ville. Cette figure baudelairienne du flâneur constitue une base ainsi qu'une influence majeure concernant la question de la flânerie et de la création artistique jusqu'à nos jours. Nous traiterons ensuite la réinterprétation critique de ce concept à travers le regard du philosophe allemand Walter Benjamin. Ce dernier s'intéresse à la flânerie pour tenter de saisir l'évolution du rapport entre l'individu et l'espace public. Benjamin développe le concept de perte d'expérience pour tenter de cerner une nouvelle forme d'(in)expérience symptomatique de la modernité. Devant l'incapacité



de transmettre et de communiquer sa propre expérience, l'homme moderne s'en trouve appauvri. Face à ce constat, nous aborderons les pratiques artistiques usant de la flânerie et de la mobilité dans l'espace comme moyen d'instiguer et de transmettre de nouvelles formes d'expériences. En nous référant aux théories de Paul Ardenne, nous traiterons de ces pratiques en tant qu'art contextuel. Nous aborderons ensuite les théories et les pratiques situationnistes. Ces pratiques visent un dépassement de l'art dans une optique révolutionnaire, qui passe souvent par la déambulation urbaine. Nous porterons une attention plus particulière aux théories développées par Guy Debord (*La société du spectacle*, *La dérive*) ainsi qu'au projet *New Babylon* créé par l'artiste Constant.

Dans le second chapitre, nous chercherons à comprendre l'évolution du processus urbain à travers une analyse de la transformation de la ville et du rapport qu'il instaure avec l'individu. Comme nous l'avons mentionné au paragraphe précédent, pour Walter Benjamin, l'époque moderne est caractérisée par une pauvreté d'expérience découlant d'une incapacité à transmettre sa propre expérience. Ce constat énoncé par l'auteur allemand<sup>37</sup> est ici réintroduit selon de nouvelles perspectives. Nous étudierons comment se mettent en place les paradigmes entourant l'expérience urbaine et comment les paramètres qui en découlent transforment littéralement notre manière de vivre. Nous analyserons la formation et les caractéristiques des premières villes avant de s'intéresser plus spécifiquement au processus urbain qui se met en place à l'ère moderne. En nous basant sur les écrits d'Henri Lefebvre et de David Harvey, nous postulons que les transformations urbaines survenues à partir de la révolution industrielle sont intimement liées à la survie du capitalisme. Ce long processus urbain se poursuit jusqu'à nos jours dans une époque que nous nommerons *postmoderne*, en nous référant principalement aux écrits de Fredric Jameson et de Marc Augé. Afin de répondre à notre problématique initiale, c'est-à-dire *comment les pratiques artistiques usant de la flânerie et prenant place dans l'espace de la métropole*

---

<sup>37</sup> Voir le point 1.3.1. (*Expérience et pauvreté*) du premier chapitre

montréalaise permettent de repenser de manière critique le rapport entre l'expérience de l'individu et la ville, notre attention se portera plus spécifiquement sur l'analyse de l'espace urbain montréalais. À la suite de l'analyse de l'évolution du processus urbain à l'échelle mondiale, ce regard porté sur notre réalité locale nous permettra lors du troisième chapitre d'aborder les pratiques artistiques usant de la flânerie et de la mobilité dans l'espace montréalais comme moyen d'instiguer et de transmettre de nouvelles formes d'expériences.

Finalement, à travers le troisième chapitre, nous aborderons la notion de *droit à la ville* tel que développé par Lefebvre. Le *droit à la ville* est à concevoir dans son optique radicale, c'est-à-dire comme un droit de transformation profonde de l'espace urbain. Le *droit à la ville* revendique une implication active et productive des citoyens dans l'aménagement urbain. Reprenant la réflexion de Lefebvre, David Harvey précise que « Le *droit à la ville* ne se réduit donc pas à un droit d'accès individuel aux ressources incarnées par la ville : c'est un droit à nous changer nous-même en changeant la ville de façon à la rendre plus conforme à notre désir le plus cher<sup>38</sup> ». Le *droit à la ville* s'inscrit alors comme acte de résistance face au processus urbain actuel et prône une réappropriation radicale de la ville. C'est à partir de cette conception du *droit à la ville* théorisée par Henri Lefebvre que nous aborderons les pratiques artistiques usant de la flânerie et prenant place dans la métropole montréalaise. Nous verrons à travers les dérives du collectif *Spurse*, le site web *Adaptive Actions* ainsi que les ballades à bicyclette de Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière comment plusieurs pratiques artistiques actuelles tentent de réaffirmer ce droit, c'est-à-dire ce droit d'explorer et d'expérimenter l'espace urbain. Ces pratiques s'inscrivent alors comme piste de réflexion sur ces formes de cultures radicales pouvant survivre au capitalisme tardif dans le contexte montréalais.

---

<sup>38</sup> David Harvey, *Le capitalisme contre le droit à la ville : Néolibéralisme, urbanisation, résistance*, Paris, Éditions Amsterdam, 2011, p.8

## CHAPITRE 1

### LE FLÂNEUR, EXPÉRIENCE URBAINE ET PRATIQUES ARTISTIQUES

À travers ce premier chapitre, nous verrons comment se constitue la notion de flânerie dans le cadre de pratiques artistiques. Cela nous permettra d'esquisser une première piste de réponse quant à notre problématique, à savoir *comment les pratiques artistiques usant de la flânerie et prenant place dans l'espace de la métropole montréalaise permettent de repenser de manière critique le rapport entre l'expérience de l'individu et la ville?* Il sera question de la figure du flâneur tel que conceptualisée par Charles Baudelaire en 1863. Dans « Le peintre de la vie moderne<sup>39</sup> », le poète français amorce une réflexion portant sur l'expérience urbaine à l'aube de l'industrialisation. Nous verrons comment, dans ce contexte, Baudelaire développe une première conception de la flânerie comme l'émergence d'une nouvelle personnalité sociale qu'il lie à la figure de l'artiste. Cette figure baudelairienne du flâneur constituera le point nodal de nombreuses pratiques artistiques, du début de la modernité industrielle jusqu'à aujourd'hui.

À partir cette première description du flâneur tel que conceptualisé par Baudelaire, nous aborderons sa réinterprétation critique par Walter Benjamin ainsi que par Susan Buck-Morss. Ces auteurs s'intéressent à la flânerie pour tenter de saisir l'évolution du rapport entre l'individu et l'espace public. Nous nous pencherons ensuite sur la notion de perte d'expérience telle que théorisée par Walter Benjamin pour tenter de cerner une nouvelle forme d' (in)expérience qui serait, selon l'intellectuel allemand, symptomatique de la modernité. Face à ce constat, nous

---

<sup>39</sup> Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art tome II*, Paris, Éditions Gallimard, 1971, p.145

aborderons les pratiques artistiques usant de la flânerie et de la mobilité dans l'espace comme moyen d'instiguer et de transmettre de nouvelles formes d'expériences. En nous référant aux théories de Paul Ardenne, nous traiterons de ces pratiques en tant qu'art contextuel. Nous aborderons ensuite les pratiques situationnistes. Ces pratiques usant de la déambulation urbaine visent un dépassement de l'art dans une optique révolutionnaire.

### 1.1. Charles Baudelaire, vers une première conception du flâneur

Charles Baudelaire posa les jalons de la première conception du flâneur dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, une image qui hante aujourd'hui encore les pratiques artistiques usant de la flânerie. En effet, comme le note l'historien de l'art Thierry Davila à propos des pratiques artistiques liées à la flânerie, la figure baudelairienne du flâneur « apparaît, dans les pratiques, comme une référence historique majeure, même si elle n'est pas toujours explicitement revendiquée comme telle<sup>40</sup> ». Il semble donc essentiel de revenir à cette première incarnation du flâneur pour tenter d'en saisir les particularités et pour comprendre comment son rapport à l'espace urbain se conçoit. Nous verrons par la suite comment cette conception historique du flâneur sera subséquemment réutilisée et réinterprétée par de nombreux auteurs comme cadre d'analyse dans des études portant sur l'art et l'espace urbain.

---

<sup>40</sup> Thierry Davila, *Marcher, créer. : Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Paris, Éditions du Regard, p.29

### 1.1.1. *Le peintre de la vie moderne*

Après avoir essuyé le refus du journal parisien *La Presse*, Charles Baudelaire publie finalement en 1863 un texte intitulé *Le peintre de la vie moderne* dans les pages du journal *Le Figaro*<sup>41</sup>. Avec ce texte, il trace le portrait élogieux d'un artiste qui lui est contemporain. Cet homme, nommé simplement M.G.<sup>42</sup>, est décrit par Baudelaire comme un peintre de mœurs et également comme le « peintre de la circonstance et de tout ce qu'elle suggère d'éternel<sup>43</sup> ». Son génie, selon l'auteur, provient à la fois de son esprit littéraire, de son talent d'observateur, de philosophe et de flâneur<sup>44</sup>. Dans cette description sommaire, Baudelaire outrepassse les frontières délimitant la toile et conçoit le rapport qu'entretient M.G. avec la sphère publique comme partie prenante de son processus de création. Cette soif d'expérience et cette inscription dans l'espace social caractérisent cette nouvelle figure de l'artiste, tel que conceptualisé par Baudelaire. Le poète définit également cet artiste en l'opposant à la figure du dandy. Selon Baudelaire, le peintre de mœurs se démarque de la figure du dandy :

Je le nommerais volontiers un dandy, et j'aurais pour cela quelques bonnes raisons; car le mot dandy implique une quintessence de caractère et une intelligence subtile de tout mécanisme moral de ce monde; mais, d'un autre côté, le dandy aspire à l'insensibilité, et c'est par là que M.G., qui est dominé, lui, par une passion insatiable, celle de voir et de sentir, se détache violemment du dandysme<sup>45</sup>.

Le dandy se veut à l'avant-garde de la bourgeoisie et de la mode. Il vise à dépasser la sociabilité par son excentricité. De son côté, M.G. est habité par un sentiment et une sensibilité bien différents. L'artiste dont traite Baudelaire est totalement absorbé

<sup>41</sup> Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art tome II, op. cit.*, p.404

<sup>42</sup> Baudelaire utilise le pseudonyme M.G. à la demande du peintre, désireux de conserver l'anonymat. Il s'agirait de Monsieur Constantin Guys. (*Écrits sur l'art tome II, p.403-405*)

<sup>43</sup> *Ibid.*, p.138

<sup>44</sup> *Ibid.*, p.145

<sup>45</sup> *Ibid.*, p.145



et fasciné par ce monde qu'il ne conçoit pas avec la même distance que le dandy. Face au cynisme social du dandy, le peintre de mœurs fait preuve d'une fascination sans borne et d'une ouverture sur le monde et sur la sphère publique.

Là où le dandy cherche à se faire remarquer, l'invisibilité est indispensable pour le flâneur. Cet artiste prend plaisir à se fondre dans la foule. C'est par elle qu'il existe et c'est dans elle qu'il se sent chez lui. Il est absorbé par les individus et les lieux qui meublent l'espace urbain. Baudelaire note que « pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini<sup>46</sup> ». Ce peintre des mœurs ne peut qu'exister dans la sphère publique, dans la foule, et, paradoxalement, il y trouve une manière de réduire sa présence. Il abandonne l'espace privé pour rechercher la solitude et l'anonymat dans l'espace public de la ville. Par cette conception, Baudelaire renverse le rapport à l'espace public pour en faire un espace privé, et vice versa. Selon lui, l'artiste aime « être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde »<sup>47</sup>. Le peintre de mœurs se définit par cette identité paradoxale, par cette dualité qui l'habite et qui forge sa personnalité publique. Que cherche-t-il dans ce rapport à la ville et à l'espace public? Pour Baudelaire, l'artiste s'attache à un but particulier :

Cet homme, tel que je l'ai dépeint, ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers le grand désert d'hommes, a un but plus élevé que celui d'un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art* tome II, op. cit., p.146

<sup>47</sup> *Ibid.*, p.146

<sup>48</sup> *Ibid.*, p.149

À la recherche de la modernité, cet homme, ce *Peintre de la vie moderne*, comme Baudelaire le nomme, incarne une première posture de la figure du flâneur. Dès cet instant, il définit un rapport nouveau à l'espace urbain; symptomatique de l'avènement de la modernité. Il s'offre à la ville et s'y inscrit pour tenter de saisir l'expérience de la modernité. *Le peintre de la vie moderne*, tel que défini par Baudelaire, met en place une première conception de la figure du flâneur. De cette première posture du flâneur, retenons cette volonté de s'inscrire dans l'espace, d'y élire domicile. Retenons également ce désir d'habiter les lieux urbains pour tenter de saisir les complexités des rapports sociaux modulés par la ville à l'aube de la modernité.

#### 1.1.2. *L'homme des foules*

À travers sa description du *Peintre de la vie moderne*, Baudelaire esquisse une seconde voie d'analyse qui amène à repenser la réelle posture de cette première incarnation du flâneur. L'auteur français se captive pour l'œuvre du romancier américain Edgar Allan Poe, et plus précisément pour une nouvelle intitulée *L'homme des foules*<sup>49</sup>. Voici comment Baudelaire introduit l'œuvre de Poe dans son texte :

Vous souvenez-vous d'un tableau (en vérité, c'est un tableau!) écrit par la plus puissante plume de cette époque, et qui a pour titre l'homme des foules? Derrière la vitre d'un café, un convalescent, contemplant la foule avec jouissance, se mêle par la pensée, à toutes les pensées qui s'agitent autour de lui. Revenu récemment des ombres de la mort, il aspire avec délices tous les germes et tous les effluves de la vie; comme il a été sur le point de tout oublier, il se souvient et veut avec ardeur se souvenir de tout. Finalement, il se précipite à travers cette foule à la recherche d'un inconnu dont la

---

<sup>49</sup> Poe, Edgar Allan. 1972. *Nouvelles histoires extraordinaires*. Paris : Éditions Le livre de Poche, 264 p.

physionomie entrevue l'a, en un clin d'œil, fasciné. La curiosité est devenue une passion fatale, irrésistible<sup>50</sup>.

Dans une analyse menée en 1938 (*Le Paris du second Empire chez Baudelaire*) portant sur le poète français, Walter Benjamin s'intéresse à l'influence de Poe sur les écrits de Baudelaire. Il discerne dans l'œuvre de Poe une perception différente du flâneur, qui transcende l'œuvre de Baudelaire. Selon le penseur allemand, le flâneur de *L'homme des foules*, la nouvelle à laquelle fait référence Baudelaire, est un flâneur qui trouve refuge dans la foule pour s'y cacher. Ce flâneur se rapproche de l'être asocial; il devient le suspect à poursuivre et se confond à la masse par nécessité. Benjamin perçoit dans l'œuvre de Poe une conception de la flânerie empreinte d'un profond malaise face à la société<sup>51</sup>. Il précise que « le contenu social primitif du roman policier est l'effacement des traces de l'individu dans la foule de la grande ville<sup>52</sup> ». Le flâneur, errant dans la foule, recherche l'anonymat. Même si Baudelaire n'a jamais écrit de roman policier, l'influence de Poe sur son œuvre est perceptible. Benjamin suggère en effet qu'à travers ses propres traductions des écrits de Poe, Baudelaire a complètement intégré son œuvre à la sienne<sup>53</sup>. Il va plus loin en insistant sur la biographie de Baudelaire pour la lier à la figure du flâneur et de l'asocial :

Baudelaire fut victime de ces efforts comme n'importe quel criminel. Poursuivi par les créanciers, il cherchait refuge dans les cafés et les cercles de lecture. Il se pouvait qu'il eût deux domiciles en même temps – mais les jours de loyer, il passait souvent la nuit ailleurs, chez des amis. Il errait ainsi dans la ville qui avait depuis longtemps déjà cessé d'être la patrie du flâneur<sup>54</sup>.

On voit ici apparaître une seconde posture du flâneur. *L'homme des foules* cherche paradoxalement à s'isoler ou, du moins, il vise l'anonymat dans la sphère publique.

<sup>50</sup> Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art tome II, op. cit.*, p.143

<sup>51</sup> Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2002, p.75

<sup>52</sup> *Ibid.*, p.69

<sup>53</sup> *Ibid.*, p.68

<sup>54</sup> *Ibid.*, p.75

L'espace privé ne peut plus lui servir de refuge. Olivier Mongin note à propos du flâneur qu'il instaure une double distance en s'éloignant à la fois du privé et du public. Selon lui, un tel positionnement définit une figure incertaine, voire inquiète, qui est celle du flâneur baudelairien<sup>55</sup>. Son désir de s'inscrire dans la sphère publique relève d'une apparence trompeuse, car c'est dans la foule qu'il recherche la discrétion. Cette seconde posture du flâneur, ne vient cependant pas contredire la première, associée au *Peintre de la vie moderne*, mais bien la complexifier. *Le peintre de la vie moderne* est bien *L'homme des foules*. C'est à travers l'ambiguïté de cette relation à l'espace urbain et à la société que se met réellement en place la figure baudelairienne du flâneur. Le flâneur est alors habité de cette dualité; oscillant entre attraction et répulsion. Il vit à travers les possibles de la ville et pourtant il y recherche l'exclusion, la solitude. Ne serait-ce pas là justement un premier pronostic sur cette vie moderne qu'il tente de peindre?

### 1.1.3. Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle

Dans son texte intitulé *Paris, Capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, publié pour la première fois en 1939, Walter Benjamin s'intéresse au rapport qu'entretient Baudelaire avec la capitale française à l'aube de son industrialisation. À travers cette analyse, l'auteur traite encore une fois du concept de flâneur, archétype baudelairien :

Le génie de Baudelaire, qui trouve sa nourriture dans la mélancolie, est un génie allégorique. Pour la première fois chez Baudelaire, Paris devient objet de poésie lyrique. Cette poésie locale est à l'encontre de toute poésie de terroir. Le regard que le génie allégorique plonge dans la ville trahit bien plutôt le sentiment d'une profonde aliénation. C'est là le regard d'un flâneur, dont le genre de vie dissimule derrière un mirage bienfaisant la détresse des habitants futurs de nos métropoles. Le flâneur cherche un refuge dans la

---

<sup>55</sup> Olivier Mongin, *La condition urbaine*, Paris, Éditions Sur le Seuil, 2005, p.57



foule. La foule est le voile à travers lequel la ville familière se meut pour le flâneur en fantasmagorie<sup>56</sup>.

Le regard du flâneur est celui de l'individu contemplant cette nouvelle modernité associée à la ville industrielle. Face à cette réalité, le flâneur baudelairien cherche lui-même la dissolution de son moi comme dernier rempart. Il se camoufle dans les foules denses et compactes de Paris. Comme le note Benjamin, le flâneur se dissimule et s'accomplit également à travers de nouvelles valeurs liées à la ville industrielle et à la mise en place d'un mode de vie axé sur la consommation: « Quoi qu'il en soit, les grands magasins sont les derniers parages de la flânerie<sup>57</sup> ». C'est par sa présence dans les magasins des grandes artères de Paris que le flâneur vit et se fait voir. Une certaine ambiguïté est donc à saisir chez Baudelaire, oscillant entre dissimulation et inscription dans l'espace urbain. Benjamin en vient à traiter de la notion de nouveauté, valeur qu'il définit comme emblématique des images dialectiques du XIXe siècle<sup>58</sup>. Il précise que la nouveauté est « à l'origine de l'illusion inhérente aux images produites par l'inconscient collectif<sup>59</sup> ». Cette fausse conscience prend place à la fois dans la mode et dans ces fameux magasins, ces derniers refuges du flâneur. La ville moderne perd sa valeur d'usage au profit de la marchandise, de la valeur échange. Comme il sera question plus loin, il s'agit là d'un argument défendu par Henri Lefebvre, dans son ouvrage *Le droit à la ville* publié en 1968<sup>60</sup>. Face à l'impossibilité de vivre une réelle expérience de l'espace, le flâneur est réduit à exister à travers la consommation de biens et d'expériences, associés à cette valeur d'échange. En d'autres termes, l'espace urbain devient un lieu de consommation de biens<sup>61</sup> et réfrène peu à peu toute autre forme d'expérience sociale divergente.

<sup>56</sup> Walter Benjamin, « Paris, Capitale du 19<sup>e</sup> siècle », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p.58-59

<sup>57</sup> *Ibid.*, p.59

<sup>58</sup> *Ibid.*, p.61

<sup>59</sup> *Ibid.*, p.60

<sup>60</sup> Henri Lefebvre, *Le droit à la ville*, Paris, Economica, 2009, p.4

<sup>61</sup> L'espace urbain devient lui-même produit de consommation, ce point sera développé dans le second chapitre.

Que cherche alors le flâneur dans cette modernité liée à la consommation et à la marchandisation accélérée? Cette volonté de nouveauté dépasse la valeur d'usage de la marchandise et s'inscrit alors comme aliénation collective. Le flâneur baudelairien en vient alors à être conçu justement comme représentation symptomatique de cette fausse conscience représentative de l'avènement de la modernité. À partir de l'analyse de la figure baudelairienne du flâneur telle que développée par Walter Benjamin, nous pouvons mieux comprendre le rapport existant entre l'individu et l'espace urbain à l'aube de l'industrialisation. Comme le note Henri Lefebvre, « l'industrialisation fournit le point de départ de la réflexion sur notre temps<sup>62</sup> ». Il n'est donc pas anodin chez Benjamin de s'intéresser à la figure de Baudelaire comme point de départ d'une réflexion critique sur la modernité.

#### 1.1.4. La métaphore de l'homme-sandwich

Au cours du XX<sup>e</sup> siècle, la conception de la figure du flâneur se transforme et son lien avec l'espace urbain se complexifie. L'évolution de la ville moderne durant cette période opère des changements profonds dans les fondements sociaux du flâneur. Walter Benjamin déclare que « le flâneur emmène le concept même d'être-à-vendre en promenade. Tout comme le grand magasin est son dernier repaire, l'homme-sandwich est sa dernière réincarnation<sup>63</sup> ». L'homme-sandwich personnifie littéralement la marchandise, proposant au passant son corps comme écran de publicité. Son travail consiste à vendre les produits de consommation et également à promouvoir les événements associés à la culture bourgeoise (spectacle, cinéma, etc). Paradoxalement, l'homme-sandwich est aussi, à l'époque de Benjamin, lié à la figure du pauvre, voire du sans-abri. Le flâneur devient l'homme-sandwich et

<sup>62</sup> Henri Lefebvre, *Le droit à la ville*, op. cit., p.1

<sup>63</sup> Susan Buck-Morss, *Le flâneur*, « l'Homme-sandwich et la Prostituée: Politique de la flânerie », *Voir le capital: Théorie critique et culture visuelle*, Paris, Cerf, 2010, p.64

l'expérience de l'espace public semble de plus en plus réduite à la valeur marchande. Le flâneur se définit alors comme une autoreprésentation déformée de cette modernité axée sur production à grande échelle, la consommation et caractérisée par la mise en place d'un mode de vie capitaliste. Cette dernière posture vient se greffer à la figure du flâneur pour tenter d'exprimer son identité paradoxale, oscillant entre attirance et répulsion, productivité et pauvreté, venant encore une fois illustrer son rapport conflictuel, voir schizophrène, à l'espace urbain et à la ville industrielle.

L'auteure américaine Susan Buck Morss s'est intéressée à la figure du flâneur et aux changements fondamentaux de sa posture sociale. Elle reprend la réflexion amorcée par Walter Benjamin dans un essai intitulé *Le Flâneur, l'Homme-sandwich et la Prostituée : politique de la flânerie*. Dans ce texte, elle note que :

Si au début le flâneur en tant qu'individu rêvait en se projetant dans le monde, à la fin la flânerie était devenue une tentative idéologique de se réappropriier l'espace social et de donner l'assurance que l'observation passive de la personne était suffisante pour être au courant de la réalité sociale. À l'époque de Benjamin, même cet aspect de la flânerie était en voie de disparition : le flâneur était devenu un personnage suspect<sup>64</sup>.

Ce passage de l'artiste flâneur à celui d'individu suspect indique que le rapport du flâneur face à l'espace public change alors radicalement. L'auteure poursuit sa pensée en ajoutant que « sa situation objective le rapproche du clochard et, en fait, leur bravade dans la flânerie, leur anarchisme et leur idéalisme, sont les mêmes<sup>65</sup> ». De la figure du flâneur comme *Peintre de la vie moderne*, elle en vient à le qualifier de clochard. Un passage s'opère entre la flânerie comme mode de vie bourgeois ou, du moins, comme observateur-consommateur, et sa stigmatisation par cette même classe dominante. L'auteur précise à propos de ce changement radical que « les

<sup>64</sup> Susan Buck-Morss, *Le flâneur*, « l'Homme-sandwich et la Prostituée: Politique de la flânerie », *Voir le capital: Théorie critique et culture visuelle*, op. cit., p.60

<sup>65</sup> *Ibid.*, p.71

extrêmes se touchent au niveau conceptuel et historique, les images du flâneur et de l'homme-sandwich convergent, tandis qu'au niveau perceptuel, situés à des extrêmes sociaux, ils se séparent<sup>66</sup> ». La flânerie du sans-abri semble beaucoup moins acceptable et productive que celle du flâneur baudelairien. Il existe une différence fondamentale entre faire de la sphère publique une extension de son espace privé et devoir littéralement y vivre. Sur ce point, Susan Buck-Morss précise que « le capitalisme considère les loisirs sous deux aspects : les stigmatisant dans le cadre d'une idéologie du chômage ou se les appropriant pour en tirer un profit<sup>67</sup> ». En effet, comme nous l'avons noté en introduction, encore aujourd'hui, la flânerie n'est « socialement acceptable » que dans une optique de consommation, qu'il s'agisse de tourisme, de randonnée, de magasinage ou de lèche vitrine.

Se basant sur la conception du flâneur comme « être à vendre », d'abord formulée par Benjamin, Buck-Morss aborde la figure de la prostituée comme incarnation féminine du flâneur<sup>68</sup>. Comme nous l'explique Buck-Morss, à l'époque de Baudelaire, une femme qui flâne seule dans la ville court le risque d'être perçue comme une prostituée<sup>69</sup>. Le pendant féminin du flâneur ne peut exister hors de ces considérations. Buck-Morss associe cette femme prostituée à l'homme-sandwich tout en notant une différence fondamentale : elle est à la fois publicité en mouvement et littéralement la marchandise à vendre. L'auteur précise que « si pour Benjamin la figure du flâneur incarne la transformation de la perception caractéristique de la subjectivité moderne, la figure de la prostituée est l'allégorie de la transformation des objets, le monde des choses<sup>70</sup> ». De la perception de la ville et de son rapport à elle,

---

<sup>66</sup> Susan Buck-Morss, *Le flâneur*, « l'Homme-sandwich et la Prostituée: Politique de la flânerie », *Voir le capital: Théorie critique et culture visuelle*, op. cit., p.77

<sup>67</sup> *Ibid.*, p.72

<sup>68</sup> De nombreuses auteures se sont également intéressées à la question de la femme et de son rapport social à la ville et à l'art à l'aube de la modernité. On ne peut passer sous silence l'apport de Griselda Pollock (*Modernity and the space of Feminin*) qui analyse l'absence de figure féminine dans les récits portant sur la modernité artistique. Elle avance que cette absence est due à une tradition historique sélective qui normalise l'apport unique du genre masculin. Pollock appelle alors à la déconstruction du mythe masculin de la modernité.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p.79

<sup>70</sup> *Ibid.*, p.81



la figure de la prostituée incarne la marchandise devenue à la fois l'expérience et le corps humain. Un changement irréversible s'opère entre le flâneur et la ville.

Si le flâneur et la prostituée personnifient les changements sociaux liés à l'industrialisation et au capitalisme, du moins « l'image infernale et négative à l'intérieur de cette société existante<sup>71</sup> », une seconde voie d'interprétation peut être envisagée. En effet, Susan Buck-Morss avance qu'une posture comme celle du flâneur peut être porteuse d'une symbolique subversive. Par sa position sociale se rapprochant du sans-abri, le flâneur refuse de prendre place activement dans sa société. Il rejette la division du travail et tente de regagner le droit à l'espace urbain. Pour Buck-Morss, ce positionnement est « une condamnation du capitalisme dont l'exploitation du travail et le chômage sont des effets intrinsèques<sup>72</sup> ». Le flâneur, par son unique présence dans la ville, dérange les autorités, car son mode de vie diffère de la norme et des valeurs de productivité véhiculées par le capitalisme et la classe dominante. La ville industrielle évolue et avec elle le processus de subjectivation du flâneur se transforme à travers une nouvelle identité au potentiel subversif.

## 1.2. Walter Benjamin et une première conception de la perte d'expérience

Nous aborderons maintenant la notion de « pauvreté d'expérience » telle que conceptualisée par Walter Benjamin. Elle servira d'abord à définir les modalités d'expérience liées à la modernité. Par la suite, nous verrons comment peut être réactualisée la réflexion de Benjamin dans un contexte contemporain. À partir de cette analyse portant sur l'expérience, nous introduirons l'idée d'une nouvelle forme d'expérience associée aux pratiques artistiques.

<sup>71</sup> Susan Buck-Morss, *Le flâneur*, « l'Homme-sandwich et la Prostituée: Politique de la flânerie », *Voir le capital: Théorie critique et culture visuelle*, op. cit., p.100

<sup>72</sup> *Ibid.*, p.100

En 1939, Walter Benjamin en vient à un constat sur l'époque moderne. Dans un texte intitulé *Expérience et Pauvreté*, Benjamin diagnostique la perte d'expérience qui frappe la société moderne. Le moment marquant de ce passage se situe selon lui durant la Première Guerre mondiale : « le cours de l'expérience a chuté, et ce dans une génération qui fit en 1914-1918 l'une des expériences les plus effroyables de l'histoire universelle<sup>73</sup> ». En ciblant cet événement décisif de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, l'auteur allemand décrit les diverses formes d'expérience liées à cette guerre : « l'expérience stratégique par la guerre de position, l'expérience économique par l'inflation, l'expérience corporelle par l'épreuve de la faim, l'expérience morale par les manœuvres des gouvernants<sup>74</sup> ». Comme l'indique Benjamin, l'ensemble des « expériences » vécues durant cette période influe sur la suite des choses. La guerre agit alors comme un électrochoc qui anéantit, pour ceux qui l'ont vécue, toute possibilité de partager leur expérience.

### 1.2.1. Expérience et pauvreté

Qu'entend alors Walter Benjamin par expérience? L'expérience est conçue par l'auteur comme la possibilité de transmission. En d'autres termes, l'expérience existe dans le récit; dans la médiation entre l'individu et l'histoire. L'expérience est racontée, elle est transmise entre humains. Par ce processus, l'individu s'approprie son expérience, ce qui permet sa passation à l'autre. À propos de la Première Guerre mondiale, Walter Benjamin note que « les gens revenaient muets du champ de bataille. Non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable<sup>75</sup> ». Cette nouvelle pauvreté définie par l'auteur sous-entend à la fois une perte d'expérience individuelle et privée, mais également une perte d'expérience au sens

---

<sup>73</sup> Walter Benjamin, « Expérience et Pauvreté », *Œuvres tome II*, Paris, Folio, 2000 p.365

<sup>74</sup> *Ibid.*, p.365

<sup>75</sup> *Ibid.*, p.365

de l'humanité. C'est une génération entière qui est marquée par la guerre et qui n'arrive plus à transmettre leur histoire. Face à cette nouvelle réalité, Walter Benjamin propose une nouvelle barbarie. Pour lui, cette nouvelle conception se veut positive, elle appelle à la table rase, au renouveau :

Elle l'amène à recommencer au début, à reprendre à zéro, à se débrouiller avec peu, à se construire avec presque rien, sans tourner la tête de droite à gauche. Parmi les grands créateurs, il y a toujours eu de ces esprits impitoyables, qui commençaient par faire table rase<sup>76</sup>.

Le barbare est alors celui qui veut faire violence à cette réalité, celui qui désire repartir sur de nouvelle base. Il lutte contre cette pauvreté d'expérience devenue une condition d'existence. Le barbare de Benjamin n'accepte pas de se départir de l'expérience et tente de concevoir des « possibilités radicalement nouvelles<sup>77</sup> ». Walter Benjamin conclut son texte sur ce passage, empreint d'optimisme et d'espérance face à cette nouvelle barbarie qui survivra à cette pauvreté d'expérience:

Dans leurs bâtiments, leurs tableaux et leurs récits, l'humanité s'apprête à survivre, s'il le faut, à la civilisation. Et, surtout, elle le fait en riant. Ce rire peut parfois sembler barbare. Admettons. Il n'empêche que l'individu peut de temps à autre donner un peu d'humanité à cette masse qui la lui rendra un jour avec usure<sup>78</sup>.

---

<sup>76</sup> Walter Benjamin, « Expérience et Pauvreté », *Œuvres tome II, op. cit.*, p.367

<sup>77</sup> *Ibid.*, p.372

<sup>78</sup> *Ibid.*, p.372

### 1.2.2. Vers une nouvelle barbarie

À travers son ouvrage intitulé *Enfance et Histoire*, le philosophe italien Giorgio Agamben reprend la réflexion amorcée par Walter Benjamin. Ce texte, publié pour la première fois en 1978, réactualise la problématique de la perte de l'expérience. Agamben réaffirme cette incapacité de l'homme moderne de vivre et de transmettre des expériences. Il s'agit selon lui d'une des seules « données sûres dont il dispose sur sa propre condition<sup>79</sup> ». Agamben réinterprète les conclusions de Benjamin: cette perte d'expérience n'est pas uniquement due à un événement marquant comme la Première Guerre mondiale. L'expérience quotidienne de la métropole suffit selon lui à effacer toute forme d'expérience : « nous savons pourtant, aujourd'hui, que pour détruire l'expérience point n'est besoin d'une catastrophe : la vie quotidienne, dans une grande ville, suffit parfaitement en temps de paix à garantir ce résultat<sup>80</sup> ». S'il est vrai que le citoyen fait face à chaque jour à de nombreuses situations, aucune d'elles ne semble pouvoir se transmettre et se transformer en expérience. Revenons à Benjamin, d'après lui l'expérience ne peut se concevoir qu'à travers sa transmission. L'impossibilité de communiquer l'expérience moderne amène à une remise en cause radicale du mode de vie qu'il sous-tend. Agamben précise que « l'expérience trouve son nécessaire corrélat moins dans la connaissance que dans l'autorité, c'est-à-dire dans la parole et dans le récit<sup>81</sup> ». Raconter son histoire revient à se l'approprier et regagner l'expérience qui lui est intrinsèquement liée. Pratiquer une nouvelle barbarie, comme le propose Walter Benjamin, c'est justement regagner ce droit, cette autorité, sur son histoire et sur son expérience. Comment est-ce possible dans le contexte actuel? Comment pratiquer une nouvelle barbarie dans l'espace de la ville? La figure du flâneur nous servira de piste de réflexion pour tenter de percevoir une nouvelle manière de concevoir le rapport entre la ville moderne et l'expérience. C'est par la flânerie et par

<sup>79</sup> Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, Paris, Payot et Rivages, 2002, p.21

<sup>80</sup> *Ibid.*, p.22

<sup>81</sup> *Ibid.*, p.24

les nombreuses postures qu'elle implique que nous essayerons d'esquisser une nouvelle voie de possibilité. Comme nous avons tenté de l'exprimer, cette nouvelle avenue de la barbarie se doit de prendre en compte le potentiel de transmission de l'expérience, c'est pourquoi les pratiques artistiques liées à la figure du flâneur s'imposent comme chemin à suivre.

### 1.3. Art et expérience

Face à ce constat sur la condition moderne, les pratiques artistiques liées au flâneur font figure de représentation d'une nouvelle barbarie; elles proposent une nouvelle manière de concevoir la possibilité de transmission d'expérience, mais avant tout, la possibilité d'expérimenter. Sur ce point, l'historien de l'art Paul Ardenne note que « si l'art est expérience, s'expérimenter, soi, en tant que sujet, c'est-à-dire en tant qu'être se confondant à l'espace et au temps, est un geste primordial<sup>82</sup> ». L'œuvre d'art doit alors se concevoir comme projection de soi dans l'expérience, constituée à la fois de l'espace et du temps. De quelle expérience est-il plus précisément question ici? L'auteur définit le terme par sa racine latine, *experientia*, dérivé du terme *experiri*, qui signifie « faire l'essai de ». Il s'agit pour Ardenne d'un « essai accompli de manière volontaire et dans une perspective exploratoire, visant à un élargissement ou un enrichissement de la connaissance, du savoir, des aptitudes<sup>83</sup> ». L'expérience de l'artiste est alors le sujet même de l'œuvre. C'est dans cette perspective que l'œuvre d'art peut faire figure de médiateur. L'artiste inscrit alors son propre corps comme trace, comme transmetteur d'une nouvelle potentialité d'expérience. La flânerie et les pratiques de la marche constituent alors un moyen pour l'artiste de mettre son corps à l'épreuve et de communiquer cette potentialité.

---

<sup>82</sup> Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002, p.132

<sup>83</sup> *Ibid.*, p.43



Pour reprendre les mots de Rebecca Solnit, « la marche est un effort du corps uniquement productif de pensées, d'expérience, d'arrivées<sup>84</sup> ».

### 1.3.1. L'œuvre d'art mobile

À travers ce regard historique sur les différentes interprétations du flâneur comme figure de l'artiste, il est question plus précisément de cerner le rapport qu'entretiennent les pratiques artistiques usant de la flânerie et ainsi tenter de comprendre leurs rapports à l'espace et à l'expérience. Sur ce point, l'historien de l'art Thierry Davila insiste sur l'héritage d'une telle conception :

Chaque marcheur [...] est redevable au flâneur de son inscription dans l'espace urbain, c'est-à-dire de cette disponibilité à la vie, au rythme, au mouvement qui caractérise ce dernier, et, en réalité, de cette ouverture à la circonstance et à tout ce qu'elle suggère d'éternel, une ouverture dont Baudelaire faisait le trait dominant du peintre de la vie moderne, flâneur, poète, observateur, philosophe<sup>85</sup>.

La mobilité se présente aujourd'hui dans divers projets artistiques, débordant du cadre de l'art pour pénétrer la vie et exploiter la potentialité des lieux urbains. La flânerie peut alors être revendiquée comme œuvre d'art mobile. Elle constitue une source fondatrice de création ainsi qu'une piste de réflexion sur les diverses manières d'expérimenter l'espace par la mobilité. Paul Ardenne s'intéresse à la question des œuvres d'art mobiles et les conçoit comme un agrandissement du territoire de l'art. L'œuvre d'art mobile tend alors à quitter les lieux et espaces normalement consacrés à l'art pour investir de nouveaux territoires<sup>86</sup>. L'œuvre n'est plus uniquement constituée comme objet et toute tentative d'institutionnalisation

<sup>84</sup> Rebecca Solnit, *L'art de marcher*, New York, Penguin Books, 2000, p.12

<sup>85</sup> Thierry Davila, *Marcher, créer. : Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, op. cit., p.29

<sup>86</sup> Paul Ardenne, *Un art contextuel*, op. cit., p.153.

devint plus complexe et difficile. Il existe alors régi par de nouveaux paramètres à prendre en compte, dépassant le lieu d'exposition. Il s'agit là pour Ardenne d'une remise en question profonde du rapport normalement établi avec l'œuvre d'art :

C'est la remise en question d'office du statisme, qu'il se rapporte au spectacle ou au spectateur, et la mise en discussion de notions telles que l'accrochage, le rapport de l'œuvre à l'espace fermé du musée et à sa destination muséale. C'est la fin du *White Cube*, l'œuvre d'art n'a plus besoin d'être mise en valeur dans l'espace anonyme de salles d'exposition au volume calculé en fonction d'elle, un espace savamment évalué et censé en assoir, voire en accroître, l'autonomie<sup>87</sup>.

Comment se conçoit alors l'œuvre d'art hors du *White Cube*? De par sa mobilité, l'œuvre d'art se met en place à travers deux facteurs; l'action et l'espace. Premièrement, comme l'indique Ardenne, « la mobilité de l'œuvre, c'est une action : déplacer, mouvoir une forme de contenu symbolique y compris, s'agissant de l'artiste en personne, de son propre corps<sup>88</sup> ». Pour exister, l'œuvre d'art mobile met en scène l'expérience même de l'artiste, relevant de l'aspect performatif de cette forme de pratique artistique. Deuxièmement, l'œuvre d'art mobile mise sur l'inscription de cette expérience dans l'espace. Ardenne va plus loin en parlant de « la prise de possession, physique ou mécanique, d'un territoire telle que la ville ou quelque espace naturel<sup>89</sup> ». Ce territoire ne doit plus relever d'un espace normalement consenti à la création artistique. L'œuvre d'art mobile s'inscrit selon Paul Ardenne dans une tangente de l'art contemporain plus large qu'il nomme lui-même « l'art contextuel ». Ardenne situe l'affirmation de cette conception artistique, héritière des actions dadaïstes, surréalistes<sup>90</sup> ainsi que des manifestations de l'avant-garde russe.

<sup>87</sup> Paul Ardenne, *Un art contextuel*, op. cit., p.161

<sup>88</sup> *Ibid.*, p.159

<sup>89</sup> *Ibid.*, p.160

<sup>90</sup> Il est intéressant de noter que Walter Benjamin s'est d'ailleurs grandement intéressé aux manifestations artistiques des surréalistes, voir le texte *Le Surréalisme : Le derniers instantané de l'intelligentsia européenne* (Œuvres II)

#### 1.4.2. Art contextuel

Selon Ardenne, cette mouvance de l'art, revendiquant le contexte de la réalité, s'éloigne du « territoire de l'idéalisme » et « entend s'immerger dans l'ordre des choses concrètes<sup>91</sup> ». L'œuvre d'art existe « sur le mode de la coprésence, en vertu cette fois d'une logique d'investissement qui voit l'œuvre d'art directement connectée à un sujet relevant de l'histoire immédiate<sup>92</sup> ». La pratique artistique dite contextuelle vise à s'ancrer dans la réalité au point où ce rapport entre l'espace et l'artiste devient le sujet de l'œuvre. Il n'est pas question de la représentation d'un phénomène concret, mais bien la présentation directe de l'expérience de l'artiste confronté à un contexte réel. Ardenne définit la notion de contexte comme « l'ensemble des circonstances dans lesquelles s'insère un fait, circonstance qui sont elles-mêmes en situation d'interaction<sup>93</sup> ». L'art contextuel relève également d'un désir d'implication dans l'espace social. L'artiste vise à affirmer sa présence dans la sphère publique sans toutefois s'imposer. Il est ouvert à l'expérience et sa modulation par le contexte qu'il explore. La mobilité comme pratique artistique sous-tend cette incursion dans le concret et dans l'espace public. L'œuvre d'art est alors le vecteur permettant la prise en compte du contexte par l'expérience. La flânerie constitue alors un moyen d'aborder ces pratiques artistiques qui s'imposent depuis les années soixante.

En 1969, l'artiste américain Vito Acconci réalise *Following Piece* (fig. 1.1). Sur une base quotidienne, étalée sur près d'un mois (3 au 25 octobre 1969), l'artiste se donne comme tâche de suivre un inconnu dans la rue jusqu'à ce que ce dernier pénètre dans un espace privé. Comme le note Rebecca Solnit, sa pratique porte « sur les recoupements observés entre des règles arbitraires et des phénomènes aléatoires<sup>94</sup> ». À partir de cette expérience, Acconci réalise une série de photos le

<sup>91</sup> Paul Ardenne, *Un art contextuel*, op. cit., p.19

<sup>92</sup> *Ibid.*, p.16

<sup>93</sup> *Ibid.*, p.17

<sup>94</sup> Rebecca Solnit, *L'art de marcher*, op. cit., p.350

mettant en scène dans ses actions. Ces photographies représentent le corps de l'artiste en mouvement, suivant sa cible dans les rues de New York. Acconci s'abandonne dans ces performances au contexte particulier de la rencontre indirecte, à l'imprévisible. Il met également son corps en scène et use de sa mobilité pour lui permettre d'investir l'espace urbain. Il est intéressant de retrouver chez Acconci des éléments rappelant *l'homme des foules* d'Edgar Allan Poe<sup>95</sup>. L'artiste prend ici le rôle du narrateur qui traque littéralement *L'homme des foules* à travers la ville de Londres. Dans l'optique d'une expérimentation quotidienne de l'espace public, chacun peut hypothétiquement devenir la cible d'un inconnu. Dans ce rapport, la foule par son nombre et sa densité permet de se fondre dans la masse. Il s'agit là d'un moyen pour le marcheur de camoufler son corps et le langage corporel qu'il instaure dans l'espace urbain. En même temps, il est également soumis à des forces extérieures liées à la sphère publique qui modulent son expérience. D'ailleurs, la posture adoptée par Acconci vise justement à soumettre son corps à un contexte qui lui est indépendant et inconnu. Il devient alors difficile de concevoir que l'artiste endosse le rôle de prédateur, traquant sa victime. Tout comme le narrateur de la nouvelle de Poe, la flânerie d'Acconci est guidée par une force extérieure qui le pousse à se soumettre à la trajectoire choisie par l'inconnu. Cette posture instaure une ouverture de l'artiste face aux possibilités offertes par l'espace urbain. Par son projet artistique, Acconci met en place une réflexion sur le corps humain et sur la potentialité d'expérience offerte par l'espace urbain.

L'artiste d'origine roumaine André Cadère développe de son côté une pratique de la mobilité basée sur la présentation de ses fameux bâtons colorés (fig. 1.2). Comme l'indique Paul Ardenne, « André Cadère, son bâton sur l'épaule,

---

<sup>95</sup> Voici un résumé sommaire de cette nouvelle: un homme est assis à dans un café à Londres. À la tombée de la rue, il observe devant lui la foule devenant de plus en plus dense. L'homme s'amuse alors à déceler la classe sociale et la profession des passants. Après un instant, son regard se porte sur un vieil homme. Fasciné par ce passant au physique disgracieux, l'homme décide spontanément de le suivre dans les rues de Londres. Une journée entière s'écoule et le narrateur décide finalement de stopper sa traque.



pratique lui aussi volontiers la ville de façon aléatoire<sup>96</sup> ». Par exemple, en 1976 à Rome, il invite les spectateurs de son exposition (présentée à la galerie Alessandro Ferranti) à choisir où devraient être exposés ses bâtons dans la ville. La pratique de Cadère mise sur l'expérience de la mobilité au cœur d'un rituel visant à exposer l'objet œuvre d'art. Les bâtons fabriqués par l'artiste sont simplement ornés de bande de couleurs. L'objet produit n'abuse d'aucun artifice superflu, il a comme fonction unique de signaler la présence de l'œuvre d'art. Quoique l'on puisse débattre des qualités esthétiques des bâtons de Cadère, sa pratique s'inscrit sans contredit dans une démarche artistique plus large. Comme l'indique Ardenne, son travail est composée de « plus que des formes, ou autant que des formes<sup>97</sup> ». André Cadère met en scène ses bâtons dans l'espace public en utilisant son propre corps. La mobilité de Cadère lui permet de faire voyager l'œuvre d'art et de la lier à sa propre expérience. L'artiste devient-il alors cet homme-sandwich, personnification de l'objet œuvre d'art? Au contraire, le rapport est renversé et l'objet signale la présence et l'action de l'individu. André Cadère adopte une posture d'ouverture face aux possibilités offertes par l'espace public. Ses bâtons deviennent la justification de sa flânerie. La représentation matérielle de son œuvre d'art semble difficile à saisir. « La limite avec laquelle l'artiste flirte volontiers, au terme de ce processus qui met en jeu le furtif, le subreptice, c'est celle de l'invisible<sup>98</sup>. La pratique de Cadère, par la mobilité de l'artiste, brouille les liens entre l'œuvre d'art, l'espace public et les lieux normalement consentis à l'art (espace d'exposition). Par la flânerie, il explore les frontières entre l'objet œuvre d'art et l'expérience du corps de l'artiste.

Du 26 septembre 1981 au 26 septembre 1982, Tehching Hsieh réalise une performance d'un an (*One year performance*) durant laquelle il prend l'engagement de vivre dans l'espace public de la ville de New York (*fig. 1.3*). Les paramètres de sa performance sont clairement mise en place (*fig. 1.4*) : il doit vivre uniquement à

<sup>96</sup> Paul Ardenne, *Un art contextuel*, op. cit., p.94

<sup>97</sup> *Ibid.*, p.48

<sup>98</sup> *Ibid.*, p.112



l'extérieur, il lui est interdit de pénétrer dans n'importe quel espace intérieur (incluant un bâtiment, le métro, une voiture, une tente, une caverne), il a droit à un sac de couchage et, finalement, il doit rester à l'extérieur pendant un an, jour pour jour. Par son action, Tehching Hsieh instaure une pratique radicalement contextuelle. Par les contraintes que dicte son action, l'artiste détruit toute distance entre sa vie privée et sa pratique artistique. Il adopte la posture de l'errant, du sans-abri. Il incarne une des dernières postures du flâneur tel que théorisé par Susan Buck Morss<sup>99</sup>. L'artiste situe son expérience quotidienne de l'espace public comme enjeu esthétique majeur. Il adopte littéralement la réalité du sans-abri et sa contextualisation sociale comme œuvre d'art. Tehching Hsieh, par sa performance radicale, énonce une double négation; du territoire consenti à l'art et du mode de vie capitaliste basée sur la productivité. Comme le note Paul Ardenne, l'art contextuel vise à « bousculer les acquis de la création artistique et sa réception publique sans pouvoir en mesurer d'avance les conséquences<sup>100</sup> ». Par sa posture et son abandon à l'expérimentation radicale de l'espace public, Tehching Hsieh repousse plusieurs acquis de l'art par son degré d'implication physique sur une si longue période. La seconde négation d'une telle posture est le rejet d'un mode de vie capitaliste. L'artiste embrasse l'identité du flâneur-clocharde qui, selon Susan Buck Morss, peut être perçu comme une posture subversive : « Leur pratique est une démonstration contre la division du travail. Au lieu de poursuivre un but privé, ils prennent plaisir à la vue publique, ou bien ils font la grève<sup>101</sup> ». Par contre, la pratique artistique est productrice d'expérience, mettant en rapport le corps de l'artiste et l'espace de la ville. L'artiste s'abandonne au contexte de l'espace urbain de la ville de New York.

Ces trois exemples de pratiques artistiques dites contextuelles visent à revaloriser la pratique de la flânerie comme potentiellement créatrice d'expérience.

<sup>99</sup> Par contre, il semble important de noter que ce type de posture artistique fut remis en cause par de nombreux auteurs, dont Ardenne, critiquant son aspect consensuel et son « idéologie de la compassion »

<sup>100</sup> Paul Ardenne, *Un art contextuel*, op. cit., p.19

<sup>101</sup> Susan Buck-Morss, *Le flâneur*, « l'Homme-sandwich et la prostituée: Politique de la flânerie », *Voir le capital: Théorie critique et culture visuelle*, op. cit., p.100

Les œuvres d'Acconci, de Cadère et de Hsieh permettent également de concevoir l'apport de la figure baudelairienne du flâneur aux pratiques artistiques plus récentes. Finalement, elles questionnent également le rôle du corps dans un processus de réappropriation de l'espace urbain.

#### 1.4. Dépasser l'art

En amont de ces pratiques artistiques dites contextuelles, se met en place une pratique à la limite de l'art, visant justement son dépassement. Cette pratique prend place au sein de *l'Internationale situationniste*. Le regroupement est créé officiellement en 1957 et réunit à la fois des artistes et des théoriciens, principalement issus du mouvement de *l'Internationale Lettriste*, lui-même créé lors de la scission du mouvement *Lettriste*, fondé par Isidore Isou. *L'Internationale situationniste* se met alors en place autour de Guy Debord. Celui-ci s'inscrit comme l'un des principaux théoriciens du mouvement et sa critique de ce qu'il nomme le « spectacle » constitue l'une des bases théoriques fondamentales des situationnistes. Le philosophe Henri Lefebvre, qui côtoya les situationnistes avant de se brouiller avec eux, constitua également une influence majeure pour Debord et pour le regroupement. Si l'ancrage de la pratique situationniste comme pratique artistique peut sembler problématique, une filiation peut cependant être clairement tracée entre la pratique situationniste et la figure du flâneur. Comme le note Thierry Davila : « son caractère principalement urbain la situe d'emblée dans cette histoire du déplacement dont le flâneur baudelairien et benjaminien est un des ferments<sup>102</sup> ». Qu'en est-il de son rapport à l'art ? Sur la question, Jacob Rogozinski et Michel Vanni avancent que le rejet de l'œuvre d'art chez Debord et les situationnistes implique une conception de l'œuvre totale utilisant les formes artistiques pour atteindre un but

<sup>102</sup> Thierry Davila, *Marcher, créer. : Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, op. cit., p.30

dépassant l'art et pour s'inscrire dans la vie. C'est aussi, évidemment, une position qui défie la commodification de l'œuvre d'art et de la créativité. Ils notent que « Debord avait compris que l'oeuvre totale était indissociable de son désœuvrement, qu'elle ne pouvait se présenter qu'en mettant en scène sa propre disparition<sup>103</sup> ». Nous traiterons donc de la pratique situationniste comme pratique révolutionnaire, visant une refonte de l'expérience et de la société par l'usage et le dépassement de l'art.

#### 1.4.1. La société du spectacle

En 1955<sup>104</sup>, Guy Debord déclare: « qu'autant le spectacle de presque tout ce qui se passe dans le monde suscite notre colère et notre dégoût, autant nous savons pourtant, de plus en plus, nous amuser de tout<sup>105</sup> ». Debord, membre emblématique de l'*Internationale situationniste*, développe une conception de la ville moderne, en misant sur le potentiel qu'elle sous-tend; son potentiel de détournement. L'auteur s'intéresse plus particulièrement au rapport qu'entretient l'individu aux formes de représentations issues de l'achèvement du projet capitaliste, découlant de la révolution industrielle. Cet achèvement des modes de production influe directement sur les rapports humains et sur leurs expérimentations des lieux. L'expérience est réduite à une représentation, que Debord nomme le spectacle : « Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation<sup>106</sup> ». Cette notion de spectacle définit à la fois la société en elle-même, en tant que conscience collective, et sa propre

<sup>103</sup> Jacob Rogozinski et Michel Vanni, « Guy Debord: Quel nom pour quel événement? », *Dérive pour Debord*, Paris, Van Dieren Éditeur, Paris, 2010, p.10

<sup>104</sup> À l'époque de l'*Internationale lettriste*, donc antérieure à l'*International Situationniste*

<sup>105</sup> Guy Debord, « L'architecture et le Jeu », *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006, p.189

<sup>106</sup> Guy Debord, « La société du spectacle », *Œuvres, op. cit.*, p. 766

représentation, ne modulant pas uniquement un « un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images<sup>107</sup> ». Le spectacle serait alors la représentation et la justification même de la condition humaine « moderne » soumise à la logique de la production. Dans cette nouvelle réalité spectaculaire, l'expérience n'est vécue qu'à travers sa propre représentation, incapable d'exister par soi-même.

La ville spectaculaire, telle que conceptualisée par Debord, se présente comme une accumulation de spectacles, représentant l'hégémonie des modes de productions capitalistes. L'intuition de Debord le pousse à concevoir ce rapport à l'espace urbain comme intrusif à l'extrême, c'est-à-dire qu'il influe sur notre conception même des rapports sociaux et de l'expérience. Face à ce constat, Debord et les situationnistes proposent de repenser la ville à travers son exploration et son étude. C'est au cœur de cette ville spectaculaire qu'ils tentent de mettre en place les fragments d'une nouvelle conception de l'espace urbain, qu'ils définissent comme *l'urbanisme unitaire*. Sur ce point, Debord note que « les hasards et les pouvoirs de l'urbanisme, que nous nous contentons actuellement d'utiliser, nous ne cesserons pas de nous fixer pour but de participer, dans la plus large mesure possible, à la construction réelle<sup>108</sup> ». *L'urbanisme unitaire* se conçoit alors comme l'achèvement du projet situationniste dans l'optique d'une conception révolutionnaire de la ville et du changement profond de la société actuelle. Pour arriver à leurs fins, les situationnistes misent sur le détournement des modes d'existence actuelles et de leurs représentations spectaculaires.

---

<sup>107</sup> Guy Debord, « La société du spectacle », *Œuvres, op. cit.*, p. 767

<sup>108</sup> Guy Debord, « L'architecture et le jeu », *Œuvres, op. cit.*, p. 190



#### 1.4.2. L'art du détournement: la *Dérive*

Ce détournement prend chez Debord une valeur d'œuvre d'art, dans le sens de son dépassement. Comme le note Jacob Rogozinski et Michel Vanni « Il y a chez Debord un art de la perte, du détour ou du détournement qui n'est justement plus un art. Parce qu'il refuse de faire œuvre<sup>109</sup> ». La pratique situationniste se conçoit alors comme un dépassement de la forme artistique pour s'insurger dans l'expérimentation concrète de la ville. Elle tente de transcender le statut de représentation, source même de leur critique du spectacle. Sur ce point, Corinne Pencenat précise que « la critique de la privation de l'expérience du monde que formulent les situationnistes les conduit à revendiquer de nouvelles formes de pratiques ludiques dont l'enjeu est véritablement la réappropriation de son désir en tant qu'expression de la singularité de chacun<sup>110</sup> ». Le détournement de la ville spectaculaire prend la forme d'une réappropriation de l'espace urbain par son expérimentation, conçu comme une investigation de ses possibilités réelles. Pencenat avance que « cette réappropriation prit notamment la tournure de propositions exploratoires de l'environnement répondant à un projet de cartographie réintroduisant la notion de territoire<sup>111</sup> » tout en précisant que « si l'enjeu que j'y lis la réintroduction d'une expérience du monde - est juste, celui-ci reste encore, dans sa réalisation, une question plus qu'une réalité<sup>112</sup> ». La carte réalisée par Debord, intitulée *The Naked City* (fig. 1.5), illustre justement le passage de divers secteurs de la ville dans une logique de mobilité continue. La pratique situationniste s'inscrit donc à la fois comme une phase exploratoire visant le dépassement des formes de l'art par l'expérimentation concrète de la ville. Elle vise également l'étude de la réalité urbaine comme processus de théorisation critique.

<sup>109</sup> Jacob Rogozinski et Michel Vanni, « Guy Debord: Quel nom pour quel évènement? », *Dérive pour Debord*, op. cit., p.10

<sup>110</sup> Corinne Pencenat, « Automatismes et situationnisme, de la dérive en théorie », *Dérive pour Debord*, op. cit., p.214

<sup>111</sup> *Ibid.*, p.214

<sup>112</sup> *Ibid.*, p.214



Le détournement de l'espace par Debord et les situationnistes s'inscrit dans une volonté « d'objectivation du moment déambulatoire<sup>113</sup> », c'est-à-dire comme cadre d'analyse objectif de données tirées d'expériences subjectives. Debord développera cet aspect de la pratique situationniste en développant le concept de *psychogéographie* qu'il définit comme :

L'étude des lois exactes et des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus. L'adjectif psychogéographique, conservant un assez plaisant vague, peut donc s'appliquer aux données établies par ce genre d'investigations, aux résultats de leurs influences sur les sentiments humains, et même plus généralement à toute situation ou toute conduite qui paraissent relever du même esprit de découverte<sup>114</sup>.

Si la *psychogéographie* est conçue par Debord comme l'étude des effets de la ville sur l'individu, l'expérimentation des lieux urbains se nomme la *Dérive*. Les deux concepts restent cependant intimement reliés : « Le concept de dérive est indissolublement lié à la reconnaissance d'effets de nature psychogéographique<sup>115</sup> ». La *Dérive* peut se concevoir comme une nouvelle forme de flânerie. Le flâneur situationniste déambule dans les rues de la ville et tente de saisir le rapport qu'il entretient à l'espace dans un comportement « ludique-constructif<sup>116</sup> ». En d'autres termes, il conçoit l'expérimentation et la cartographie de la ville comme un jeu, tout en accordant au procédé une valeur réflexive objective.

À partir d'une critique radicale de la logique capitaliste, Debord conçoit une théorie de la ville basée sur son expérimentation et sur son appropriation par la flânerie. L'attitude du flâneur baudelairien face au sublime moderne est alors détournée pour esquisser de nouveaux modes d'existence reniant la domination de

<sup>113</sup> Corinne Pencenat, « Automatismes et situationnisme, de la dérive en théorie », *Dérive pour Debord*, *op. cit.*, p.216

<sup>114</sup> Guy Debord, « Introduction à une critique de la géographie urbaine », *Œuvres*, *op. cit.*, p.204

<sup>115</sup> Guy Debord, « Théorie de la Dérive », *Œuvre*, *op. cit.*, p.251

<sup>116</sup> *Ibid.*, p.251

la représentation des modes de production associée au spectacle. La pratique situationniste vise alors une nouvelle étape de l'urbanisation, *l'urbanisme unitaire*. Cette notion peut être comprise comme une construction continue de nouvelles situations dans l'optique « de la réalisation de l'ensemble des possibilités révolutionnaires contenues dans la société présente<sup>117</sup> ». La formation d'une nouvelle ville basée sur l'urbanisme unitaire est le projet révolutionnaire défendu les situationnistes.

#### 1.4.3. *Demain la poésie logera la vie*

Cette nouvelle étape de l'urbanisation, *l'urbanisme unitaire*, est au cœur de la pratique théorique et artistique d'un autre membre de *l'Internationale situationniste*. Sur une période d'une dizaine d'années (débutant dans les années soixante), le peintre hollandais Constant Nieuwenhuys développe un projet de ville idéale basé sur la *Dérive* et sur le principe d'*urbanisme unitaire*. Il travaille durant cette décennie à son projet intitulé *New Babylon*, et exécute de nombreuses maquettes, des croquis ainsi que des photomontages illustrant cette nouvelle ville en devenir (fig. 1.6). Ses recherches ne sont jamais appliquées à l'espace empirique et restent au stade conceptuel. Selon lui, cet inachèvement ne constitue cependant pas un échec. Au contraire, la non-réalisation de son projet à l'échelle de la ville lui permet d'éviter de « figer l'expérience [...] considérant que c'est à chacun, dans des conditions d'existence transformées, d'élaborer sa propre *New Babylon*<sup>118</sup> ». Les germes de son projet se mettent en place dès 1956 lors d'une conférence tenue à Alba en Italie dans le cadre du *Premier congrès international des artistes libres*, organisée par

<sup>117</sup> Guy Debord, « Les situationnistes et les nouvelles formes d'action dans la politique ou l'art », *Œuvres, op. cit.*, p. 651

<sup>118</sup> Laurent Gervereau, « Constant radical – situationniste? », *Constant : une rétrospective*, Paris, Musée Picasso, 2001, p.39

Asger Jorn, ancien membre du collectif *Cobra*<sup>119</sup> et qui sera membre de l' IS, et par le peintre Pinot Gallizio. La communication de Constant s'intitule *Demain la poésie logera la vie*. Gil J. Wolman, membre de l'*Internationale lettriste* (qui deviendra par la suite l'*Internationale situationniste*), assiste au colloque. Lors de cette communication, Constant développe sur sa pratique, « axée sur la recherche d'une collaboration entre l'art et la technique et sur la fonction sociale de l'architecture, qui pourra devenir un véritable art de la construction<sup>120</sup> ». Durant son voyage à Alba, Constant visite également un campement de Gitans et conçoit un plan d'aménagement pour un camp de nomade. Ce projet constitue la base de sa réflexion pour une ville nomade qu'il nomme *New Babylon*<sup>121</sup>. Comme le note Francesco Careri, Constant se définit comme utopien, et non comme utopiste. Selon cette formulation, l'utopie tend à l'impossible, tandis que la pensée utopienne vise à explorer le possible<sup>122</sup>. Il base sa réflexion sur la possibilité de dépassement de la société capitaliste et la mise en place d'un mode de vie nomade :

N'étant plus soumis au travail, l'homme n'aura plus besoin d'un domicile fixe, il pourra de nouveau vaguer librement et explorer la terre, il disposerait de tout le temps nécessaire pour se consacrer à l'assouvissement de ses désirs, le travail se transformera en une activité créatrice et l'utile cèdera la place au jeu, l'activité créatrice par excellence<sup>123</sup>.

Ce nouveau nomadisme prend place dans cette conception « utopienne » de *New Babylon*. Chacun par son activité créatrice est appelé à remplacer l'urbaniste et l'architecte. L'architecture à proprement parler de *New Babylon* est conçue comme un labyrinthe sans frontière, continuellement en transformation et en mouvement. Le rôle « créatif » de chaque habitant est alors de créer des situations et des

<sup>119</sup> Le mouvement Cobra est un regroupement d'artiste d'avant garde. Son nom signifie Copenhague, Bruxelles, Amsterdam.

<sup>120</sup> Francesco Careri, « Le nomadisme et le dépassement de l'architecture », *Constant : une rétrospective*, op. cit., p.47

<sup>121</sup> *Ibid.*, p.48

<sup>122</sup> *Ibid.*, p.45

<sup>123</sup> *Ibid.*, p.47

ambiances dans la ville. L'architecture de *New Babylon* est conçue pour permettre une dérive constante et sans fin à travers cette ville nomade. Comme le note Thierry Davila à propos de *New Babylon*, « la ville sédentaire fait place à la cité nomade livrée à la dérive sans fin<sup>124</sup> ». La flânerie s'inscrit dans cette nouvelle ville comme mode de vie, et comme source créatrice de formes et d'architecture.

#### 1.6. Art et *postmodernisme*

Lors d'un colloque organisé en l'an 2000 portant sur *New Babylon*, intitulé *The Value of dreaming the city of Tomorrow*, Francesco Careri interpelle directement Constant sur la récupération de son travail par des architectes actuels célébrant « l'image du capitalisme triomphant<sup>125</sup> ». Ce à quoi répond Constant :

Ils se sont contentés de prendre les formes sans le contenu. Ma forme était conçue en fonction du contenu. D'ailleurs j'ai toujours dit que *New Babylon* ne serait jamais réalisable dans la société actuelle. Et elle ne sera pas réalisée avec mes formes, ce sont les Néo-Babyloniens qui la réaliseront<sup>126</sup>.

Cette remarque de Careri réintroduit la critique du spectacle énoncée par Debord et la réactualise. Comment traiter alors de cette réutilisation de formes esthétiques « révolutionnaires » associées à *New Babylon* par les modes de productions capitalistes actuelles? Ce phénomène s'inscrit dans une tangente plus large, théorisée et décrite comme le *postmodernisme*. Comme le note le théoricien Fredric Jameson, « la production esthétique s'est aujourd'hui intégrée à la production de

<sup>124</sup> Thierry Davila, *Marcher, créer. : Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*. Paris, *op. cit.*, p.124

<sup>125</sup> Francesco Careri, « Le nomadisme et le dépassement de l'architecture », *Constant : une rétrospective*, *op. cit.*, p.43

<sup>126</sup> *Ibid.*, p.43

marchandises en général<sup>127</sup> ». Si la théorisation du *postmodernisme* déborde du cadre culturel, le recyclage de forme esthétique au profit d'un renforcement du système capitaliste constitue un élément clef de sa compréhension. Jameson indique que cette nouvelle culture s'inscrit évidemment dans une logique économique et sociale beaucoup plus large. Cette culture *postmoderne* est selon lui :

L'expression interne et superstructurelle d'une nouvelle vague de domination américaine, économique et militaire, à travers le monde, en ce sens, comme dans toute l'histoire des classes sociales, le dessous de la culture est le sang, la torture, la mort et la terreur<sup>128</sup>.

La mise en place de cette culture *postmoderne* illustre une indissociation entre l'œuvre d'art et l'objet de consommation. La distance entre culture et capitalisme semble disparaître au profit d'une nouvelle logique de consommation, pouvant être perçue comme l'achèvement de l'hégémonie du spectacle. Selon Jameson, l'architecture est la forme esthétique répondant le mieux au système économique :

De tous, l'architecture est constitutivement l'art le plus proche de l'économique, avec laquelle elle entretient, via les commandes et le marché foncier, un rapport presque non médié. Il ne faut dès lors ne pas s'étonner de découvrir, à l'origine du développement extraordinaire florissant de l'architecture postmoderne, le patronage du milieu multinational des affaires dont l'expansion et le développement lui sont rigoureusement contemporains<sup>129</sup>.

La question se pose alors, comment repenser la possibilité d'expériences en tant que Néo-Babyloniens? Constant introduit une piste de réflexion en indiquant que le projet de *New Babylon* doit s'inscrire dans une optique révolutionnaire plus large. La réutilisation de ses formes esthétiques au profit de l'architecture postmoderne

<sup>127</sup> Fredric Jameson, *Le postmodernisme : ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2011, p.33

<sup>128</sup> *Ibid.*, p.38

<sup>129</sup> *Ibid.*, p.34



n'exclut en rien la réactualisation de son projet en tant qu'utopie à venir. Il en est de même pour le flâneur, qui, comme le note Olivier Mongin, peut à la fois être perçu comme une figure « hésitant entre la peur (la foule tel un masque du crime), la circularité bourgeoise (on sort de chez soi pour mieux y revenir avec des produits à consommer à l'intérieur) et l'utopie révolutionnaire (le rassemblement de masse change l'histoire)<sup>130</sup> ». Les pratiques artistiques usant de la flânerie s'inscrivent dans l'espace urbain au risque d'être récupérée et vidée de leur contenu. Reste qu'elles peuvent également réintroduire une pensée révolutionnaire pour une société à venir.

---

<sup>130</sup> Olivier Mongin, *La condition urbaine*, op. cit., p.61-62

## CHAPITRE 2

### PROCESSUS URBAIN ET *POSTMODERNISME*

« La situation actuelle de la géographie et les propositions visant à sa transformation doivent être fermement ancrées dans une compréhension de l'histoire<sup>131</sup> ». Cette remarque formulée par le géographe David Harvey constitue la pierre angulaire de ce second chapitre. Notre analyse du flâneur et de ses représentations artistiques nous a déjà permis d'esquisser un premier regard historique portant sur le rapport entre l'urbain, l'individu et l'imaginaire; de la révolution industrielle à aujourd'hui. Dans ce second chapitre, nous chercherons à comprendre l'évolution du processus urbain à travers une analyse de la transformation de la ville et de l'espace urbain.

L'homme issu de la modernité, revenant sans voix de la première guerre mondiale, semble incapable de transmettre et communiquer sa propre expérience et s'en trouve alors appauvri. Ce constat énoncé par Walter Benjamin<sup>132</sup> est ici réintroduit selon de nouvelles perspectives. Nous étudierons comment se mettent en place les paradigmes entourant l'expérience urbaine et comment les paramètres qui en découlent influent sur notre manière de vivre. Il sera premièrement question de la ville « pré-moderne », c'est-à-dire d'éléments fondateurs qui ont forgé les structures de l'espace urbain bien avant la révolution industrielle et l'avènement de la modernité. Par la suite, nous analyserons plus en détail le processus urbain qui se met en place à l'ère moderne ainsi que les répercussions qui en découlent. En nous basant sur les écrits d' Henri Lefebvre et de David Harvey, nous postulons dès

---

<sup>131</sup> David Harvey, *Géographie et capital : vers un matérialisme historico-géographique*, Paris, Éditions Syllepse, 2010, p.35

<sup>132</sup> Voir le point 1.3.1. (*Expérience et pauvreté*) du premier chapitre

maintenant que les transformations urbaines survenues à partir de la révolution industrielle sont intimement liées au développement et à la survie du capitalisme. Ce long processus urbain se poursuit jusqu'à nos jours dans une époque que nous nommerons *postmoderne*, en nous référant principalement aux écrits de Fredric Jameson et de Marc Augé<sup>133</sup>.

À la suite de ce survol historique, notre attention se portera plus spécifiquement sur l'analyse de l'espace urbain montréalais, dans l'optique de notre problématique initiale, c'est-à-dire *comment les pratiques artistiques usant de la flânerie et prenant place dans l'espace de la métropole montréalaise permettent de repenser de manière critique le rapport entre l'expérience de l'individu et la ville?* À la suite de l'analyse de l'évolution du processus urbain à l'échelle mondiale, ce regard porté sur notre réalité locale nous permettra lors du troisième chapitre d'aborder les pratiques artistiques usant de la flânerie et de la mobilité dans l'espace montréalais comme moyen d'instiguer et de transmettre de nouvelles formes d'expériences.

## 2.1. Ville et « Pré-Modernité »

Jusqu'à présent, il a largement été question de la ville comme élément constitutif, ou du moins symptomatique, de l'affirmation de la modernité industrielle en Europe. Cependant, il semble primordial de préciser que la ville se met en place bien avant cette période souvent associée au 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècle. Les transformations

---

<sup>133</sup> Il semble important de noter que plusieurs auteurs ont cependant formulé des théories tout à fait différentes à propos de la question *postmoderne*. Par exemple, Habermas (*Le discours philosophique de la modernité*) remet en cause le dépassement de la modernité en ce réfèrent à Hegel pour proposer des regroupements idéologique (les hégéliens de gauche, les hégéliens de droites, les postmodernes, les conservateurs) qui permettrait de prendre conscience des réels enjeux de la modernité. D'autres auteurs comme Gilles Lipovetski (*L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*) déclare le dépassement de la *postmodernité* (*Hypermodernité*).

de l'espace urbain précédant l'époque de Baudelaire sont alors à prendre en compte dans l'optique d'une analyse portant sur l'évolution de l'espace urbain jusqu'à nos jours. Ce regard historique sur la ville « pré-moderne » permettra de mieux saisir les changements majeurs ainsi que les enjeux reconduits par la ville moderne. La ville « pré-moderne » ne doit cependant pas être comprise comme réalité urbaine homogène, mais bien comme piste de réflexion portant sur l'évolution de la ville jusqu'à la modernité. Sans vouloir être exhaustive, cette première analyse vise principalement à dégager certains paradigmes entourant le processus urbain qui seront par la suite soit réitérés, soit remis en cause à l'avènement de la modernité et du *postmodernisme*.

### 2.1.1. Les premières villes

Les premières villes apparaissent en Mésopotamie et leurs formations sont intimement liées à l'apparition de société sédentaire agricole. Ces sociétés se différencient des regroupements d'individus nomades par leurs capacités à produire les matières premières nécessaires à leur survie par l'agriculture et l'élevage. Les premières manifestations d'espaces urbains se mettent en place au tournant du 9<sup>e</sup>-8<sup>e</sup> siècle avant J-C. Pour le philosophe Marcel Hénaff, la première spécificité de l'apparition de ce type d'espace urbain est la création de « construction collective<sup>134</sup> ». Par le terme construction collective, Hénaff entend toute forme de construction architecturale pouvant servir à une communauté restreinte ou élargie. Par contre, la ville s'établit également rapidement autour d'une affirmation de la différenciation hiérarchique entre ses habitants. Ce rapport social s'inscrit dans l'espace et dans l'architecture pour signifier clairement les distinctions entre les élites et le reste de la population. Sur ce point, Hénaff note que le phénomène urbain n'est pas uniquement lié à l'apparition de conditions matérielles optimales (agricultures,

---

<sup>134</sup> Marcel Hénaff, *La ville qui vient*, Paris, L'Herme, 2008, p.27

élevage), mais également à la mise en place de rapports sociaux particuliers. Il propose que « très tôt les sociétés mésopotamiennes sont fortement hiérarchisées et que l'inégalité des conditions répond comme ailleurs à un système d'exploitation<sup>135</sup> ». Dès la formation des premières villes, l'aménagement de l'espace urbain implique donc une démonstration architecturale du pouvoir de certains sur l'ensemble de la population. Les premières villes sont également constituées comme des lieux d'échanges et mettent en place une économie basée sur un équilibre précaire entre manque et surplus. En effet, ces premiers lieux urbains se développent à la fois grâce au surplus de la production agricole et à la présence d'une grande main-d'œuvre, mais également à cause d'un manque de ressources devant être importées de l'extérieur<sup>136</sup>. Cette double réalité favorise la mise en place de la ville comme lieu d'échange commercial par excellence. La ville devient alors un centre économique, gérant l'entrée et la sortie des flux de marchandises. C'est dans ce contexte que se développe l'espace urbain comme lieu d'inégalité sociale, mais également comme pôle d'attraction économique basé sur la production et l'échange de marchandise. Comme nous le verrons, cette réalité inhérente à la ville prendra durant la révolution industrielle de nouvelles proportions.

### 2.1.2. La ville comme monument

Toujours Selon Marcel Hénaff, un autre aspect est primordial à considérer comme fondateur de la ville, son aspect monumental. La ville se constitue premièrement comme monument, c'est-à-dire qu'elle se conçoit comme espace symbolique, visant à une représentation totalisante de l'univers<sup>137</sup>. La ville symbolise le monde dans son entièreté et l'architecture y joue un rôle indispensable. Sur ce

---

<sup>135</sup> Marcel Hénaff, *La ville qui vient*, op. cit., p.31

<sup>136</sup> *Ibid.*, p.29

<sup>137</sup> *Ibid.*, p.33



point, Hénaff note que « La formation du monde fut œuvre d'architecture, réciproquement la fondation architecturale de la ville est récréation du monde<sup>138</sup> ». L'exemple le plus frappant cité par Hénaff est l'enceinte même de la ville qui s'affirme comme « totalité visible<sup>139</sup> ». Bien que les murs séparant la ville du monde extérieur répondent également à d'autres fonctions évidentes<sup>140</sup>, il n'en reste pas moins que ce fait architectural est constitutif de la monumentalité de la ville. L'enceinte délimite l'intérieur de l'extérieur, elle crée une limite visible et cohérente de l'espace urbain. Dans cette optique, la ville s'impose comme unité englobant la communauté vivant entre ses murs. Comme le suggère Hénaff, « L'édification de la cité comme monument est indispensable à la réalisation de la cité comme communauté<sup>141</sup> ». La ville donne une identité à la collectivité qui l'a peuplée en leur conférant le statut de collectivité homogène, vivant au sein d'un monde unifié. En d'autres termes, la ville instaure ce « vivre ensemble », c'est-à-dire ce sentiment d'interdépendance et d'appartenance qui caractérisent les individus devant cohabiter et coexister ensemble dans un espace restreint. Comme nous le verrons plus loin, une telle conception de la ville dans un contexte actuel est évidemment à remettre en question vu les nombreux changements dans la conception de l'espace urbain.

### 2.1.3. La renaissance et l'espace public

Durant la Renaissance, la conception de l'espace urbain se transforme. Marcel Hénaff observe au cours de cette période une influence marquante du médium pictural sur l'architecture. Selon lui, il s'opère « une sorte de fusion entre

<sup>138</sup> Marcel Hénaff, *La ville qui vient*, op. cit., p.39

<sup>139</sup> *Ibid.*, p.39

<sup>140</sup> On peut tout simplement penser aux fonctions militaires liées à la protection de la ville ainsi qu'au contrôle des passagers à l'entrée des cités.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p.51

l'espace traité par les peintres et celui que doivent aménager les architectes<sup>142</sup> ». L'espace est alors compris non plus comme architecture, mais bien comme image. Un changement fondamental se produit : l'espace urbain n'est plus conçu pour être vécu, mais bien pour être vu. Pour l'auteur, ce nouvel espace s'apparente à celui des décors de théâtre misant sur la perspective et peut être considéré comme un espace scénique<sup>143</sup>. La ville est alors « à voir » comme un spectacle fixé par l'architecture, misant sur une géométrisation de l'espace. Comme l'indique Hénaff, ce « dressage géométrique du regard tend à soumettre les corps (dont les espaces vécus sont multiples et irréguliers) à ses priorités<sup>144</sup> ». L'espace urbain se soumet à la volonté d'un regard souverain, l'emportant sur le vécu des citoyens. Ce changement sert à l'autorité, car elle module la vie de tous par son regard sur la ville. L'espace urbain devient la scène où l'élite expose son pouvoir et où elle légifère sur la manière de vivre la ville. Une nouvelle conception de l'espace se met en place. Elle peut être comprise comme « un espace construit pour que la position de visibilité optimale coïncide avec celle de la maîtrise souhaitée<sup>145</sup> ». L'autorité s'octroie alors *le droit à la ville*, c'est-à-dire le droit d'aménager l'espace urbain dans son propre intérêt. Encore aujourd'hui, nous verrons plus loin que *le droit à la ville* reste toujours à reconquérir pour les habitants des villes actuelles.

La ville « pré-moderne » annonce la métropole moderne à venir. Son évolution met en place diverses conceptions de l'espace urbain qui seront primordiales à l'avènement de la modernité. Comme le propose Hénaff, « la révolution industrielle a été la conséquence directe de la réussite même de la ville comme monument, c'est-à-dire de la logique de développement inhérente au phénomène urbain depuis ses origines<sup>146</sup> ». Avec l'accélération du commerce, dû à

---

<sup>142</sup> Marcel Hénaff, *La ville qui vient*, op. cit., p.65

<sup>143</sup> *Ibid.*, p.66

<sup>144</sup> *Ibid.*, p.66

<sup>145</sup> *Ibid.*, p.67

<sup>146</sup> *Ibid.*, p.67

la concentration de la main-d'oeuvre ouvrière et l'avancement technologique, la ville moderne apparaît comme monument du capitalisme.

## 2.2. Ville et Modernité

Si le concept même de Modernité peut s'avérer large et correspondre à différentes périodes historiques, il est compris ici comme indéniablement lié à la révolution industrielle qui se met en place durant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle en Europe. Il est question de la ville moderne en ce sens, c'est-à-dire de l'évolution urbaine en Europe à partir de cette période caractérisée par une évolution sans précédent de l'industrialisation. Ce phénomène historique est également à saisir dans sa continuité au courant du XIV<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle, moment caractérisé par son intensification et sa cristallisation à travers le monde.

### 2.2.1. Révolution industrielle et savoir géographique

Comme le note Marcel Hénaff, la révolution industrielle est caractérisée par une croissance démographique sans précédent des centres urbains où la population grandit de façon exponentielle <sup>147</sup>. Il est alors possible de traiter ici de la transformation de la petite ville en métropole. La métropole devient alors un bassin de plus en plus large pour la main-d'œuvre ouvrière. Parallèlement à ce phénomène, l'industrialisation s'intensifie grâce à diverses avancées technologiques telles la machine à vapeur ou les moteurs électriques et à combustion. Comme il fut noté précédemment, la ville se met en place autour d'une dynamique de surplus et de manque, favorisant un lieu d'échange économique. Avec les nouvelles technologies

---

<sup>147</sup> Marcel Hénaff, *La ville qui vient*, op. cit., p.105



ainsi qu'avec la présence d'une force de travail concentrée, les centres urbains intensifient et accélèrent ce principe de manque et de surplus. La ville industrielle s'impose alors comme lieu de production et également comme pôle économique favorisant l'échange et le déplacement des flux de marchandise.

Selon le géographe David Harvey, ces changements au sein de la ville se traduisent à l'époque par une reconstruction du savoir géographique bourgeois<sup>148</sup>. L'auteur insiste sur plusieurs points permettant de mieux saisir les changements dans la conception de la géographie et ainsi mieux saisir le processus urbain qui se met en marche à cette époque. Premièrement, un nouveau marché mondial se met en place durant cette période, favorisant la découverte et l'exploitation de nouvelles ressources<sup>149</sup>. Ce nouveau marché mondial est également maintenu par la conquête et la mise en place de colonies, permettant justement l'apport de nouvelles ressources. Cette « exploration » a pour objectif de stimuler l'économie et maintenir une certaine main mise sur ces ressources premières. Parallèlement à ce phénomène, se créent des réseaux de transport permettant une maximisation des flux de marchandises entre les grands centres économiques européens. Selon Harvey, ce nouveau savoir géographique bourgeois instaure également « l'observation rapprochée des variations géographiques dans les modes de vie, les formes de l'économie et de la reproduction sociale<sup>150</sup> ». En d'autres termes, une nouvelle conception de la géographie dite commerciale s'installe dans l'optique d'un renforcement du pouvoir et de l'économie sur la main-d'œuvre ouvrière par une gestion locale de l'espace. Au sein même de la ville, on réfléchit aux meilleurs moyens d'amener les citoyens à vivre selon des objectifs précis (consommation, transport, contrôle, etc.). Finalement, dans la même optique que le point précédent, ce nouveau savoir géographique met de l'avant une rationalisation de l'espace, renforçant l'accumulation du capital et son contrôle<sup>151</sup>. La gestion des ressources

<sup>148</sup> David Harvey, *Géographie et Capital : vers un matérialisme historico-géographique*, op. cit., p.37

<sup>149</sup> *Ibid.*, p.37

<sup>150</sup> *Ibid.*, p.38

<sup>151</sup> *Ibid.*, p.39

humaines et matérielles présuppose alors une adhésion au capitalisme comme logique rationnelle. La révolution industrielle définit alors un nouvel espace urbain. Celui-ci est aménagé pour favoriser l'économie et la classe dominante qui l'exploite. La rationalisation géographique de cet espace comme lieu d'échange économique semble s'imposer pour former un monde uniforme et cohérent répondant aux normes du capitalisme. Comme nous le verrons à propos des travaux du baron Haussmann à Paris, il semble alors rationnel de raser des quartiers entiers et d'exproprier une partie de la population urbaine si ce processus peut favoriser l'économie et renforcer le pouvoir en place<sup>152</sup>.

### 2.2.2. Mythe de la rupture et *destruction créative*

Nous avons proposé qu'avec l'arrivée de la modernité, un changement profond s'opère dans la conception même de la ville. Sans être totalement faux, ce point mérite certaines précisions. Premièrement, comme l'indique David Harvey, l'un des mythes fondateurs de la modernité est justement basé sur cette idée d'une rupture radicale avec le passé. Comme nous l'avons démontré précédemment, la ville précède l'avènement de la modernité. La ville met en place plusieurs éléments constitutifs qui seront reconduits et transformés par la modernité. David Harvey observe qu'il est plutôt question de *destruction créative*<sup>153</sup>, c'est-à-dire d'une refonte violente des paramètres déjà en place dans l'espace urbain. Selon Harvey, « la création du Nouveau Monde urbain sur les ruines de l'ancien suppose la violence. C'est ainsi que Hausmann saccagea les anciens quartiers pauvres de Paris, usant de l'expropriation au nom de ce qu'il appelait le bien public<sup>154</sup> ». Les travaux de

<sup>152</sup> Selon le discours officiel de l'état, un des objectifs principaux des travaux du baron Haussmann était de favoriser la salubrité de l'espace urbain.

<sup>153</sup> David Harvey, *Paris Capitale de la modernité*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2012, p.19

<sup>154</sup> David Harvey, *Le capitalisme contre le droit à la ville : Néolibéralisme, urbanisation, résistance*, Paris, Éditions Amsterdam, 2011, p.24



Hausmann<sup>155</sup>, emblème des changements urbains durant la modernité à Paris, répondent à plusieurs impératifs qui peuvent être synthétisés en quelques points. Premièrement, la reconfiguration de Paris permet un plus grand contrôle et une plus grande visibilité du pouvoir. Les quartiers ouvriers, potentiellement dangereux, repères des prolétaires révolutionnaires et des classes opprimées, sont détruits. L'aménagement des grandes artères de Paris présuppose également un plus grand contrôle militaire sur la population locale, empêchant toute tentative d'insurrection ou la mise en place de barricade. En plus de nuire directement à la classe ouvrière, le processus de *destruction créative* permet l'instauration d'un nouveau style de vie. Cette nouvelle vie urbaine parisienne (dont il fut question dans notre analyse du flâneur) est caractérisée par une valorisation du mode de vie bourgeois. Les grandes artères de Paris et leurs boutiques deviennent un centre de la consommation, du tourisme et de la mode. De façon plus générale, il s'agit du début de l'embourgeoisement de Paris (qui n'a jamais cessé jusqu'à nos jours).

L'exemple de Paris et des « travaux » du baron Hausmann illustre très bien ce changement, cette *destruction créative*, dans l'aménagement de l'espace urbain. La nouvelle métropole moderne se conçoit alors comme centre économique, gérant l'espace urbain comme rationalisation de son système économique. Ce processus urbain pose problème pour une partie de la population n'appartenant pas aux classes sociales privilégiées et impose l'omniprésence d'un mode de vie bourgeois. Un dernier aspect est à prendre en compte. En effet, ce phénomène défini par Harvey comme *destruction créative* est essentiel à la survie du capitalisme par sa capacité d'absorber les surplus de capitaux. À propos de Paris, Harvey note que « Hausmann savait très bien que sa mission était de contribuer à résoudre par le biais de l'urbanisation le problème des surplus de capital<sup>156</sup> ». Avant tout chose, comment définir le problème de surplus de capital? La dynamique du capitalisme est

<sup>155</sup> Les transformations de Paris sous le second empire furent commandé par Napoléon III et exécuté par le préfet Hausmann. Les travaux durèrent de 1852 à 1870.

<sup>156</sup> David Harvey, *Géographie et Capital : vers un matérialisme historico-géographique*, op. cit., p.164

basée sur la notion de *plus-value*. La *plus-value* est le profit engendré par la différence entre le coût de production (matière première, main d'oeuvre, etc.) de la marchandise et le profit qu'il génère. Le capitaliste qui réussit à accumuler un surplus de capital se doit alors de le réinvestir pour contrer la concurrence et espérer gagner encore plus de capital. Comme le note David Harvey, « de ce réinvestissement perpétuel résulte une expansion de la production excédentaire à un taux composé – d'où l'accroissement de toutes les courbes de croissances logistiques (argent, capital, production, population)<sup>157</sup> ». Les changements liés à l'urbanisation de Paris constituent donc un moyen d'absorption du surplus de capital présent à cette époque. Face à ce problème, Napoléon III met en place diverses mesures visant à régler la question. Les travaux du baron Haussmann en font partie. L'expansion urbaine sous un système capitaliste s'inscrit donc dans sa logique interne et permet sa croissance logistique. Plus encore, le processus d'urbanisation est essentiel à la survie du capitalisme. Le processus de *destruction créative* s'inscrit dans les événements constitutifs de la modernité.

### 2.2.3. Métropole et rationalité

Avec la révolution industrielle se met en place une nouvelle conception de l'espace urbain. Cet espace est conçu comme représentation rationnelle du système économique. La ville, devenue métropole par son attraction économique, s'articule comme monument unifiant le capitalisme comme totalité socio-économique. Une telle conception de l'espace a évidemment des répercussions sur le mode de vie des habitants de cette nouvelle métropole moderne. Dans son ouvrage intitulé *la Situation de la classe laborieuse en Angleterre* (1845), Friedrich Engels s'intéresse à la question urbaine en Angleterre et aux changements dus à l'industrialisation en cours au 19<sup>e</sup> siècle :

---

<sup>157</sup> David Harvey, *Géographie et Capital : vers un matérialisme historico-géographique*, op. cit., p.162

Lorsqu'on a battu durant quelques jours le pavé des rues principales, qu'on s'est péniblement frayé un passage à travers la cohue, les files sans fin de voitures et de chariots, lorsqu'on a visité les «mauvais quartiers» de cette métropole, c'est alors seulement qu'on commence à remarquer que ces Londoniens ont dû sacrifier la meilleure part de leur qualité d'hommes, pour accomplir tous les miracles de la civilisation dont la ville regorge, que cent forces, qui sommeillaient en eux, sont restées inactives et ont été étouffées afin que seules quelques-unes puissent se développer plus largement et être multipliées en s'unissant avec celles des autres. La cohue des rues a déjà, à elle seule, quelque chose de répugnant, qui révolte la nature humaine [...] Cette indifférence brutale, cet isolement insensible de chaque individu au sein de ses intérêts particuliers, sont d'autant plus répugnante et blessante que le nombre de ces individus confinés dans cet espace réduit est plus grand. Et même si nous savons que cet isolement de l'individu, cet égoïsme borné sont partout le principe fondamental de la société actuelle, ils ne se manifestent nulle part avec une impudence, une assurance si totale qu'ici, précisément, dans la cohue de la grande ville<sup>158</sup>.

Ce témoignage, rédigé par le coauteur du *Manifeste du parti communiste* (1848), frappe par la lucidité du portrait qu'il dresse de la vie au sein de cette nouvelle métropole. Engels critique vivement cette nouvelle condition urbaine et la définit comme symptomatique d'une pensée individualiste dominante, voire d'une déshumanisation latente.

Traitant de la même question, le sociologue allemand Georg Simmel s'intéresse aux conséquences sur l'individu du mode de vie relié à la nouvelle métropole moderne. Selon lui, la métropole devient un nouveau médium de l'histoire, amenant l'individu à vivre de manière complètement nouvelle et inédite l'espace urbain qu'il oppose à celui de la « petite ville<sup>159</sup> ». Tout comme Benjamin<sup>160</sup>, Simmel se penche sur les conséquences de la modernité sur l'individu en

<sup>158</sup> Friedrich Engels, *la situation de la classe laborieuse en Angleterre*, Paris, Édition Sociales, 1960 (1845), p.37-38

<sup>159</sup> Antonio Rafele, *La métropole: Benjamin et Simmel*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p.24

<sup>160</sup> Nous avons vu dans le premier chapitre que Walter Benjamin définit la condition moderne comme caractéristique d'une pauvreté d'expérience résultant d'une incapacité de transmission de l'expérience.

s'intéressant plus spécifiquement à l'expérience au sein de la nouvelle métropole moderne. La vie dans la métropole est caractérisée par une accélération des stimuli dus à une augmentation considérable de la notion de vitesse et de nombre. Simmel définit cette situation comme « l'intensification de la vie nerveuse<sup>161</sup> ». Incapable d'interpréter de manière sensible et émotive ce nouvel environnement, l'individu se réfugie dans son intellect. Ainsi, selon Simmel, « la réaction à ces phénomènes est enfouie dans l'organe psychique le moins sensible, dans celui qui s'écarte le plus des profondeurs de la personnalité<sup>162</sup> ». Dans un texte portant sur Simmel, Stéphane Jonas résume assez bien la pensée de l'auteur :

La métropole est le centre de l'économie monétaire et [...] c'est dans la vie des grandes villes que s'accomplit de la façon la plus significative, le processus d'intellectualisation (*Vergeistigung*), de la vie individuelle et de l'émergence de l'homme rationnel moderne<sup>163</sup>.

La rationalisation de l'espace urbain n'est donc pas uniquement à saisir au niveau de la conception géographique de la ville, mais également au niveau de son expérimentation par l'individu. Stéphane Jonas note à propos de Simmel que pour le penseur allemand « la forme métropolitaine est le lieu central de la modernité où s'exprime le plus nettement l'ascendance historique de l'esprit objectif sur l'esprit subjectif<sup>164</sup> ». La métropole s'impose donc durant la période moderne comme lieu central de l'économie capitaliste en favorisant la rationalisation du processus urbain et l'expérience même de l'individu.

<sup>161</sup> Georg Simmel, *Philosophie de la modernité*, Paris, Payot, 1989, p.234

<sup>162</sup> *Ibid.*, p.235

<sup>163</sup> Stéphane Jonas, « la métropolisation de la société dans l'oeuvre de Georg Simmel », *Georg Simmel : Ville et modernité*, Paris, L'Harmattan, 1995, p.53

<sup>164</sup> *Ibid.*, p.58



### 2.2.3. Espace urbain et valeur d'échange

Le philosophe français Henri Lefebvre s'est grandement intéressé à la question de l'urbain et au rapport qu'il entretient avec l'évolution du capitalisme. Il propose que pour comprendre ce rapport, il faut remonter à l'industrialisation. À ce sujet, il note que « l'industrialisation fournit le point de départ de la réflexion sur notre temps<sup>165</sup> ». Pour tenter de saisir les changements survenus à l'espace urbain durant la révolution industrielle, Lefebvre oppose la notion de valeur d'usage et celle de valeur d'échange<sup>166</sup>. La valeur d'usage de la ville relève de l'appropriation de ses lieux, ses rues, ses bâtiments, son architecture, ainsi que ses possibilités de socialisation. La ville et l'espace urbain relèvent donc fondamentalement de cette valeur d'usage<sup>167</sup>. La potentialité d'appropriation et d'expérimentation subjective de l'espace urbain forme alors la valeur d'usage associée à la ville.

La révolution industrielle induit cependant un nouveau rapport à l'espace. Durant cette période, l'espace urbain se transforme et sa valeur d'usage s'amoindrit. À sa place, une nouvelle conception de l'espace rationnel, favorisant l'économie capitaliste, se met en place. L'urbain devient alors le lieu du commerce, de l'accumulation de richesse et d'échange de marchandise; la ville devient valeur d'échange<sup>168</sup>. Lefebvre définit la valeur d'échange comme la « généralisation de la marchandise par l'industrialisation<sup>169</sup> ». Selon lui, cette nouvelle conception de l'espace nie à la ville sa valeur fondamentale d'usage et « tend à détruire en se subordonnant à la ville et à la réalité urbaine, refuge de la valeur d'usage<sup>170</sup> ». L'espace urbain se conçoit donc chez Lefebvre comme fondamentalement lié à la valeur d'usage, mais, soumise à la logique du capitalisme, cette valeur tend à

<sup>165</sup> Henri Lefebvre, *Le droit à la ville*, Paris, Economica, 2009 (1968), p.1

<sup>166</sup> Ce concept de valeur d'usage et d'échange a déjà été introduit dans le premier chapitre propos du changement de posture du flâneur baudelairien.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p.4

<sup>168</sup> *Ibid.*, p.1

<sup>169</sup> *Ibid.*, p.1

<sup>170</sup> *Ibid.*, p.4



s'estomper. Durant la modernité, se met en place un espace urbain relevant de la valeur d'échange, c'est-à-dire d'une conception de l'espace comme marchandise et comme rationalisation de l'économie capitaliste.

Lefebvre définit l'évolution de cette ville industrielle à travers plusieurs étapes. La première étape est l'avènement de cette ère industrielle, saccageant la réalité urbaine jusqu'alors existante (ainsi que sa valeur d'usage). Ce premier moment dans la transformation de la ville sous-tend pour Lefebvre une négation de l'urbain au profit de la marchandise et de la logique capitaliste. Le processus même de transformation urbaine découle d'une stratégie de classe et agit comme une puissance négative sur la classe prolétaire. Comme nous l'avons vu précédemment, la stratégie de *destruction créative* théorisée par Harvey est effectivement mise en place pour favoriser le pouvoir et le mode de vie de la classe bourgeoise en négligeant la classe ouvrière. La seconde période de transformation urbaine selon Lefebvre est l'élargissement et le renforcement du phénomène industriel. La ville s'agrandit et sa valeur d'échange s'affirme maintenant comme réalité urbaine à part entière<sup>171</sup>.

#### 2.2.4. Suburbanisation et *métacité*

Le concept même de ville comme monde unifié, comme monument, pour reprendre la réflexion de Marcel Hénaff, est à revoir. Avant d'aborder la question de l'espace urbain dans un contexte actuel, nous aborderons la notion de suburbanisation comme phénomène marquant de l'éclatement de la ville comme monument. Vers la fin de la Seconde Guerre mondiale, on assiste à un changement d'échelle dans la conception même de l'urbanité. Comme l'indique David Harvey, ce phénomène, intimement lié à la construction d'autoroutes et de nouvelles

---

<sup>171</sup> Henri Lefebvre, *Le droit à la ville*, op. cit., p.18

infrastructures, répond, comme les travaux de Haussmann à Paris, à un problème de surplus de capital<sup>172</sup>. En effet, à la suite de la guerre, qui avait permis l'écoulement des surplus de capital, les États-Unis se lancent dans une expansion urbaine sans précédent. La création de nouveaux dispositifs fiscaux permet alors l'accès à la propriété et au crédit dans cette nouvelle banlieue américaine. Cet accès au crédit a des répercussions sur l'engagement social, car, comme le note Harvey, « on prétendait que les propriétaires accablés de dettes étaient moins susceptibles de faire grève<sup>173</sup> ». Cet accès à la propriété joue également un rôle marquant dans l'instauration d'un nouveau mode de vie axé sur la consommation de nouveaux biens (voiture, pétrole, etc.) et sur des valeurs individualistes (propriété privée, pertes de valeurs communautaires). Les centres urbains vivent alors un déclin dû à cet étalement urbain. Dans ce contexte, la notion d'urbanité perd de sa valeur au profit de celle de propriété privée. Il s'agit là d'un premier changement qui nous amène à repenser la notion de monumentalité historique associée à la ville.

À la suite de cette suburbanisation de l'espace urbain, un second phénomène vient bouleverser la conception de la ville comme monument. Loin de s'être arrêtée, la ville grandit et se transforme de manière exponentielle. L'anthropologue Marc Augé, dans son essai intitulé *Pour une anthropologie de la mobilité*, s'intéresse au développement et à l'élargissement de cette ville industrialisée et réactualise la réflexion de Lefebvre portant sur l'évolution de la ville. Selon Augé, « Le paradoxe de l'époque actuelle, c'est que le développement de la ville semble la faire disparaître: nous avons le sentiment d'avoir perdu la ville, alors même qu'il n'y a plus qu'elle<sup>174</sup> ». Cette seconde étape du développement urbain théorisée par Lefebvre prend aujourd'hui, dans un contexte de mondialisation, une signification nouvelle. Selon Augé, les villes deviennent alors des *métacités*, reliées par des

<sup>172</sup> David Harvey, *Le capitalisme contre le droit à la ville : Néolibéralisme, urbanisation, résistance*, op. cit., p.15

<sup>173</sup> *Ibid.*, p.16

<sup>174</sup> Marc Augé, *Pour une anthropologie de la mobilité*, Rivages, Paris, 2009, p.77

autoroutes et des aéroports entre elles<sup>175</sup>. Ce n'est plus la banlieue qui est reliée à la ville (suburbanisation), mais bien la ville qui est maintenant reliée à la *métacité*. On assiste à un important changement d'échelle. L'espace rural se fait de plus en plus discret et laisse la place à une urbanité présentant une image homogène et normalisée à l'échelle mondiale. Si la suburbanisation nous permet de saisir un moment clé de son déclin, la *métacité* fait littéralement éclater la monumentalité de la ville. Marcel Hénaff tente également de saisir ce phénomène :

C'est en tant que villes réelles que les cités antiques, médiévales ou classiques étaient perçues comme image du ciel; maintenant, c'est contre la ville réelle qu'est proposée une image qui s'en veut la négation. On est devant ce paradoxe que la ville, née comme monument rivalisant avec le monde des dieux, se présentant comme la réalisation sur terre d'un monde potentiellement uni, organique et équilibré, a été l'outil de sa propre désarticulation; elle semble avoir perdu à jamais son unité spirituelle et sa forme symbolique [...] le succès mondial de la forme urbaine semble se confondre avec la défaite de la ville, ou du moins de ce qui a été désiré et construit pendant des millénaires sous l'idée de ville<sup>176</sup>.

Hénaff rend compte de ce paradoxe actuel : la forme urbaine est aujourd'hui omniprésente à l'échelle mondiale et ce phénomène coïncide avec l'échec de la ville comme monument symbolisant un monde unifié. Cette nouvelle condition urbaine correspond à un dépassement de la modernité tel que défini précédemment. Ce phénomène urbain s'inscrit dans l'évolution même du capitalisme et dans sa nouvelle incarnation que nous nommerons le *postmodernisme*.

<sup>175</sup> Marc Augé, *Pour une anthropologie de la mobilité*, op. cit., p.14

<sup>176</sup> Marcel Hénaff, *La ville qui vient*, op. cit., p.107

### 2.3. *Postmodernisme*

La notion de *postmodernisme*, déjà introduite à la fin du premier chapitre pour traiter de l'œuvre *New Babylon* et de sa réappropriation actuelle, sert ici de cadre théorique général pour aborder la condition urbaine actuelle. Cette condition se conçoit à la fois comme l'achèvement du projet moderniste et comme son dépassement historique<sup>177</sup>. Comme le note Jameson : « le postmodernisme n'est pas la dominante culturelle d'un ordre social entièrement nouveau [...], mais seulement le reflet et le concomitant d'une modification systémique de plus du capitalisme lui-même<sup>178</sup> ». La notion de *postmodernisme* en soi peut porter à confusion. En effet, le terme peut référer à divers auteurs (Lyotard, Lipovetsky, Habermas, etc.) et également à divers médiums (postmodernisme littéraire, postmodernisme cinématographique, etc.). Dans le cadre de cette étude, il est principalement question de la théorie du *postmodernisme* tel que développé par Fredric Jameson dans son ouvrage intitulé *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*. Jameson aborde le concept « comme une tentative de penser le présent historiquement à une époque qui, avant tout, a oublié comme penser historiquement<sup>179</sup> ».

#### 2.3.1. *Postmodernisme et culture*

Jameson s'intéresse aux enjeux esthétiques dans le domaine de l'architecture pour tenter de cerner les modifications inhérentes à la production

---

<sup>177</sup> La notion de postmodernisme comme mouvement artistique lié à l'architecture fut premièrement théorisée par le critique Charles Jenks (voir *Le langage de l'architecture Post-moderne*). À noter également l'apport théorique de Nan Ellin (voir *Postmodern Urbanism*) autour de la notion de postmodernisme en rapport à l'urbanisme.

<sup>178</sup> Fredric Jameson, *Le postmodernisme : ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, 2011 (1991), p.19

<sup>179</sup> *Ibid.*, p.15



culturelle actuelle. C'est, selon lui, dans ce champ esthétique que se manifestent de façon la plus évidente les enjeux liés au *postmodernisme*. L'auteur propose que le *postmodernisme* en architecture se fonde sur une remise en cause du haut modernisme architectural symbolisé par Frank Lloyd Wright, Le Corbusier et Mies Van Der Rohe. Face à ce modernisme critiqué pour son penchant élitiste et autoritaire<sup>180</sup>, certains théoriciens comme Robert Venturi, auteur de *Learning from Las Vegas*<sup>181</sup>, vont faire valoir une nouvelle conception architecturale caractérisée par une reconnaissance de la culture et de l'architecture populaire. Jameson insiste sur un aspect fondamental à la compréhension de cette culture *postmoderne*, « à savoir l'effacement de la vieille opposition (essentiellement moderniste) entre la grande culture et la culture dite commerciale<sup>182</sup> ». De façon plus explicite, Jameson définit la culture *postmoderne* comme produit à part entière. Il note que « le postmodernisme est la consommation de la pure marchandisation comme processus<sup>183</sup> ». Il est essentiel de préciser que le *postmodernisme* n'est pas à concevoir comme un style, ou comme exclusivement associée à l'architecture, mais bien comme « une dominante culturelle<sup>184</sup> » qui touche la production esthétique au sens large. Comme le remarque l'auteur :

La production esthétique s'est aujourd'hui intégrée à la production de marchandises en général : la pression économique, qui pousse à produire frénétiquement des flots toujours renouvelés de biens toujours plus nouveaux en apparence (des vêtements aux avions) à un rythme de remplacement toujours plus rapide, assigne aujourd'hui à l'expérimentation et l'innovation esthétique une position et une fonction structurelle toujours plus essentielles<sup>185</sup>.

Par contre, Jameson précise que si la condition *postmoderne* de la culture est présentée comme quasi absolue, elle n'inclue pas la totalité de la production

<sup>180</sup> Fredric Jameson, *Le postmodernisme : ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, op. cit., p.34

<sup>181</sup> Venturi, Robert. *Learning from Las Vegas*. Cambridge: MIT Press, Cambridge, 1977, 208 p.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p.34

<sup>183</sup> *Ibid.*, p.16

<sup>184</sup> *Ibid.*, p.36

<sup>185</sup> *Ibid.*, p.37



culturelle actuelle. Il précise son point comme suit : « si nous ne parvenons pas à acquérir un sens général de domination culturelle, nous retombons dans une vision de l'histoire actuelle comme pure hétérogénéité, [...] coexistence de multiples forces distinctes dont l'effectivité est indécidable<sup>186</sup> ». Il est donc primordial pour Jameson de traiter de cette condition *postmoderne* pour ainsi être capable d'isoler cette tangente dominante de la culture actuelle. Ce procédé vise selon lui à « mieux réfléchir aux formes de politiques culturelles radicales qui seraient les plus efficaces aujourd'hui<sup>187</sup> ». En d'autres termes, face à cette hégémonie culturelle, soumise à la logique du capitalisme, comment créer de nouvelles formes culturelles qui échappent à cette tangente *postmoderne*?

Au-delà de sa théorisation d'un point de vue esthétique, la pensée de Jameson s'inscrit dans un contexte socio-économique précis. Le *postmodernisme* est alors à concevoir comme symptomatique d'une nouvelle phase du capitalisme qui est justement caractérisée par cette assimilation de la culture à la logique économique dominante. Jameson insiste sur la notion de capitalisme « tardif », qu'il définit comme suit :

Ce que le mot tardif communique en général c'est plutôt le sentiment que quelque chose a changé, que les choses sont différentes, que nous avons traversé une transformation du monde vécu qui est, d'une manière ou d'une autre, décisif, mais incomparable avec les anciennes convulsions de la modernisation et de l'industrialisation, moins perceptibles et dramatiques en quelque sorte, mais plus permanente précisément, parce que plus complète et plus omniprésente et pénétrante<sup>188</sup>.

L'auteur désigne le capitalisme tardif comme la « transformation du monde vécu », constituant une nouvelle périodisation historique. Dans cette optique, la modernité et

---

<sup>186</sup> Fredric Jameson, *Le postmodernisme : ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, op. cit., p.39

<sup>187</sup> *Ibid.*, p.39

<sup>188</sup> *Ibid.*, p.31

l'industrialisation précèdent ce moment historique, dit *postmoderne*. Cette nouvelle incarnation du capitalisme « tardif » s'inscrit également dans l'espace urbain.

### 2.3.2. Processus urbain et mondialisation

Comme nous l'avons remarqué à propos de la révolution industrielle, les transformations urbaines sont intimement liées à l'évolution du capitalisme et l'époque actuelle ne fait pas exception. Reprenant la réflexion amorcée par Henri Lefebvre sur le processus urbain, David Harvey note l'importance capitale du développement de la ville et de l'urbanité dans la survie du capitalisme (entre autres par l'absorption du surplus de capital) : « le processus urbain était essentiel à la survie du capitalisme, donc qu'il deviendrait un point de focalisation cruciale de la lutte politique et de la lutte des classes<sup>189</sup> ». En tant que nouvelle forme du capitalisme, le *postmodernisme* est intimement lié à la ville et au processus urbain.

Ce processus s'inscrit aujourd'hui, à une nouvelle échelle, dans un contexte de mondialisation économique qui voit apparaître de nouvelles contradictions et inégalités. Comme le note Harvey, « le processus urbain a subi un autre changement d'échelle : pour le dire en un mot, il est devenu mondial<sup>190</sup> ». En effet, l'époque actuelle a vu le développement de nouveaux centres urbains à travers le monde (Mumbai, Shanghai, etc.). On peut également penser à ces immenses projets de développement urbain au Moyen-Orient. Harvey note d'ailleurs à propos de Dubaï et d'Abou Dhabi que ces projets sont « à certains égards criminels et absurdes » permettant uniquement « d'éponger les surplus engendrés par la richesse pétrolière de la façon la plus tape-à-l'œil, socialement injuste et

---

<sup>189</sup> David Harvey, *Le capitalisme contre le droit à la ville : Néolibéralisme, urbanisation, résistance*, op. cit., p.16-17

<sup>190</sup> *Ibid.*, p.18

environnementalement irresponsable<sup>191</sup> ». Face à cette nouvelle réalité urbaine, David Harvey note qu'il est encore question d'absorption de surplus de capital :

Nous sommes ici face à un autre changement d'échelle, qui rend difficile à percevoir le fait que ce qui se passe aujourd'hui sur le plan mondial est dans son principe similaire aux mutations que, au moins pendant un temps, Haussmann a su imposer de main de maître sous le Second Empire<sup>192</sup>.

Tout comme ce fut le cas, par exemple, à Paris durant la révolution industrielle, le mode de vie urbain connaît aujourd'hui plusieurs changements. Ces transformations s'inscrivent dans une prise de conscience sociale. En effet, comme le note Harvey, « le bidonville global entre en collision avec le chantier de construction global »<sup>193</sup>. L'extrême pauvreté côtoie l'extrême richesse. Dans la même optique, Marc Augé définit le processus urbain actuel comme fondamentalement contradictoire, proposant une double réalité urbaine. D'un côté, la mondialisation de l'économie a créé une ville à l'échelle de la terre (*métacité*), partageant les mêmes objectifs économiques et politiques. De l'autre côté, la ville à l'échelle locale symbolise à elle seule les inégalités sociales, ou pour paraphraser Harvey, le bidonville coexiste avec le chantier de construction. Voilà comment Augé développe son argumentaire :

L'urbanisation se présente bien sous deux aspects contradictoires, mais indissociables, comme deux faces d'une même pièce: d'une part, le monde est une ville, une immense ville où travaillent les mêmes architectes, où se retrouvent les mêmes entreprises économiques et financières, les mêmes produits. D'autre part, la grande ville est un monde, où se retrouvent toutes les contradictions et les conflits de la planète, les conséquences de l'écart grandissant entre les plus riches des riches et les plus pauvres des pauvres<sup>194</sup>.

<sup>191</sup> David Harvey, *Le capitalisme contre le droit à la ville : Néolibéralisme, urbanisation, résistance*, op. cit., p.19

<sup>192</sup> *Ibid.*, p.20

<sup>193</sup> *Ibid.*, p.29

<sup>194</sup> Marc Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Éditions Flammarion, 2010, p.33

Le processus urbain actuel se construit donc à travers ce paradoxe d'un monde unifié au sein duquel les inégalités sociales deviennent parfaitement visibles. L'expansion du processus urbain semble encore ici répondre au besoin de survie du capitalisme. Le *postmodernisme* se définit alors par son omniprésence à l'échelle mondiale.

### 2.3.3. *Surmodernité et non-lieu*

Dans son ouvrage intitulé *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Marc Augé définit le moment *postmoderne* comme « celui où les récits à leurs tours sont délégitimés. La science et la technique se développent dès lors sans justification morale, sans le soutien des récits eschatologiques, sans autre souci que celui de la performativité<sup>195</sup> ». Les récits dont traite Augé pourraient être définis comme les grandes utopies et idéologies qui ont marqué l'histoire du 20<sup>e</sup> siècle (communisme, socialisme, etc.). Comme le précise Augé, la réalité actuelle est soumise à la fois à la condition *postmoderne* et également à un discours dominant du consensus (qui est lui-même lié au *postmodernisme*). Ce nouveau discours conçoit l'histoire comme justification de « l'affirmation d'un lien nécessaire entre l'économie de marché et la démocratie libérale<sup>196</sup> ». Dans la logique actuelle dominante, la voie du capitaliste se présente comme la seule voie à suivre pour maintenir l'ordre démocratique et la liberté individuelle. Devant toute forme de remise en question du système économique, les défenseurs du capitalisme brandissent alors le spectre du totalitarisme comme symbole de l'échec des grandes utopies. L'hégémonie capitaliste se déploie aujourd'hui à une échelle mondiale en se présentant comme rationalisation d'un monde unifié grâce à ce discours consensuel.

<sup>195</sup> Marc Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, op. cit., p.35

<sup>196</sup> Marc Augé, *Non-lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, op. cit., p.31



Dans une optique *postmoderne*, un mode de vie s'impose donc à l'échelle mondiale comme seul mode de vie.

Parallèlement à cette notion de *postmodernité*, Augé développe un concept qu'il nomme la *surmodernité*<sup>197</sup>. La notion de *surmodernité* a pour objet la mise sur pied d'une définition de l'expérience des lieux dans le contexte du début du XXI<sup>ème</sup> siècle. L'auteur tente alors de définir une nouvelle réalité des lieux caractérisés par le «sur», le trop-plein, associé paradoxalement au trop vide, rappelant la théorisation « l'intensification de la vie nerveuse » proposée par Georg Simmel il y a maintenant plus d'un siècle. Augé présente son concept non pas comme négation de la modernité, mais bien comme une intensification de ses excès. Il est donc question d'excès dans cette *surmodernité*, d'excès de lieux, de temps, et également un excès d'individualisme, «de récit personnel» ou « d'individualisation des références<sup>198</sup> », pour reprendre les termes d'Augé. D'un point de vue historique, Augé note que la *surmodernité* doit être perçue comme « la difficulté de penser le temps » du à « à la surabondance événementielle du monde contemporain<sup>199</sup> ».

À partir de cette définition, il postule que la *surmodernité* est productrice de *non-lieux*. L'auteur définit le *non-lieu* comme un lieu vidé de tout sens identitaire, relationnel et historique. Le constat de l'auteur met de l'avant les problèmes actuels liés à l'expérimentation de certains lieux urbains et au phénomène de la mondialisation: « L'espace du *non-lieu* ne crée ni identité singulière, ni relation, mais solitude et similitude<sup>200</sup> ». À propos de l'expérience induite par le *non-lieu*, Marc Augé note que « l'expérience du non-lieu (indissociable d'une perception plus ou moins claire de l'accélération de l'histoire et du rétrécissement de la planète) est

<sup>197</sup> Le recourt au concept de *surmodernité* chez Augé est à concevoir comme théorisation d'un phénomène intimement lié aux lieux et à leur expérimentations. Ce concept se présente comme une conséquence de l'époque actuelle et n'est pas défini comme tentative de périodification historique au même titre que la notion de *postmodernisme* chez Jameson.

<sup>198</sup> Marc Augé, *Non-lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, op. cit., p.55

<sup>199</sup> *Ibid.*, p.43

<sup>200</sup> *Ibid.*, p.130



aujourd'hui une composante essentielle de toute existence sociale<sup>201</sup> ». À titre d'exemple, l'auteur note l'apparition du terme *cocooning*, qui définit carrément le repli sur soi et la solitude comme mode de vie<sup>202</sup>. Augé insiste sur un point bien précis, c'est la *surmodernité* qui est responsable de la perte d'identité et de sens des lieux. À titre d'exemple, la figure de l'aéroport revient à plusieurs reprises dans ses écrits comme illustrant à merveille la perte d'identité. Ce lieu, ouvert littéralement sur le monde, symbole de la mobilité mondialisante, est conçu comme un espace de passage vidé de toute référence culturelle, supprimant tout sens propre au lieu. L'aéroport est un *non-lieu*, produit d'une ville mondiale, d'une *métacité*. La perte de sens, la mise en place de *non-lieu*, est alors le résultat d'une relation purement mercantile entre l'individu et sa manière de vivre l'espace urbain.

Si pour le voyageur, armé de son appareil photo, la ville *surmoderne* reste attrayante par son cachet de carte postale, l'expérience urbaine de l'habitant de la ville est grandement réduite. L'espace urbain est alors valorisé comme marchandise, comme produit à vendre. Dans cette optique, un parallèle peut être tracé avec la condition *postmoderne*, telle que décrite par Fredric Jameson, caractérisée par transmutation de la culture en marchandise. Marc Augé traite alors de « l'espace du voyageur » comme l'archétype du *non-lieu*. Le touriste voyage pour consommer des lieux. L'espace urbain s'inscrit alors comme produit à vendre. Quelle expérience vise alors le voyageur actuel? Augé note que « dans les versions les plus récentes et les plus luxueuses de l'activité touristique, il veut à la fois son confort physique et sa tranquillité psychologique, même quand il a l'âme d'un voyageur qui se voudrait aventurier »<sup>203</sup>. Le lieu « touristique » perd toute forme identitaire, conservant uniquement sa valeur marchande; le lieu devient consommable. Il est alors possible de voyager dans un autre pays sans même sortir de son complexe hôtelier et ainsi de profiter de l'architecture uniforme et sécurisé des *resorts* actuels.

<sup>201</sup> Marc Augé, *Non-lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, op. cit., p.55

<sup>202</sup> *Ibid.*, p.55

<sup>203</sup> Marc Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, op. cit., p.61

#### 2.3.4. Capitalisme et Architecture

L'architecte néerlandais Rem Koolhaas tente également de définir l'expérience urbaine actuelle. Koolhaas mène de front depuis plusieurs années une carrière en tant qu'architecte (Fondateur de l'OMA: *Office for Metropolitan Architecture*) et également en tant que théoricien de l'architecture<sup>204</sup>. Dans son ouvrage publié au tournant du nouveau millénaire, intitulé *Junkspace : Repenser radicalement l'espace urbain*, Koolhaas développe trois concepts clés : la *bigness*, la *ville générique* et le *Junkspace*. Ces diverses notions servent la compréhension d'une nouvelle réalité sociale liée à l'architecture. Selon l'auteur, le lien existant entre l'urbain et l'expérience sociale de la ville est en voie de disparaître. Tout comme Augé, l'auteur s'intéresse à analyser la perte identitaire des espaces contemporains. La *ville générique* est définie par Koolhaas comme une ville sans identité, sans histoire, modulée selon les besoins de l'économie. De cette conception de la ville découle une architecture spécifique, la *bigness*. L'auteur note à propos de la *bigness* :

Non seulement la *bigness* est incapable d'établir des relations avec la ville classique – au mieux, elle coexiste –, mais par la quantité et la complexité des services qu'elle propose, elle est elle-même urbaine. La *bigness* n'a plus besoin de la ville : elle entre en compétition avec la ville; elle préempte la ville; ou mieux encore; elle est la ville<sup>205</sup>.

La *bigness*, est alors à concevoir comme une architecture atteinte de gigantisme, remettant en question la présence même de la ville et de l'urbain. Le *Junkspace* est quant à lui le résultat de la *bigness*, c'est-à-dire qu'il est l'espace produit par l'architecture. Rem Koolhaas note que le problème actuel de l'espace et de l'architecture est en partie dû au processus urbain qui tend à disloquer le lien qui unit

<sup>204</sup> En tant que théoricien, il publie de nombreux ouvrages dont *Delirious New-York a retroactiv manifesto for Manhattan* et *Small, medium, large, extra-large*. Il enseigne également à la *Harvard Graduate school of design*.

<sup>205</sup> Rem Koolhaas, *Junkspace: Repenser radicalement l'espace urbain*, Paris, Payot, 2011, p.41

le centre urbain et les périphéries. Les périphéries se développent alors sans l'emprise du centre, le « carcan de l'identité<sup>206</sup> » (nous reviendrons à cette question à propos de Montréal). En d'autres termes, le centre historique de la ville, élément identitaire par excellence, perd totalement son rôle au profit des périphéries. Dans cette *ville générique*, théorisée par Koolhaas, l'expérience du piéton cède sa place à un vide d'expérience, à un « calme inquiétant<sup>207</sup> ». L'auteur note que la mise en place du *Junkspace* ne vise rien de moins que « l'abolition centrale de l'esprit critique au nom du confort et du plaisir<sup>208</sup> ».

Au-delà dans sa théorisation du *Junkspace*, la figure de Koolhaas est très intéressante, car elle permet de mieux saisir la condition *postmoderne* et le lien entre capitalisme et architecture. Un des symptômes de la condition *postmoderne* selon Jameson est l'asservissement de la culture à la logique capitaliste. Quel rôle joue alors l'architecte dans ce processus urbain actuel? Pour répondre à cette question, il est intéressant de comparer le discours défendu par Koolhaas et sa production architecturale. Dans un texte intitulé *Architecture et Empire*, l'historien de l'art Hal Foster résume très bien le malaise qui découle d'un certain décalage entre le discours et les projets architecturaux de l'architecte néerlandais :

Koolhaas surfe sur cette dialectique mieux que quiconque aujourd'hui, mais son talent même produit son lot d'ambiguïtés. Il la conduit à critiquer l'apothéose contemporaine du shopping, tout en travaillant comme architecte pour prada [...] Il l'a conduit à ouvrir une institution de recherche complémentaire de l'OMA, l'AMO, qui doit intervenir de façon critique dans le domaine élargi du design, tout en devenant consultant pour Condé Nast, désireux de redéfinir son empire de presse. Il l'a conduit à s'opposer à l'architecture-spectacle promue par des institutions comme le musée Guggenheim, tout en concevant une galerie Guggenheim à Las Vegas<sup>209</sup>.

<sup>206</sup> Rem Koolhaas, *Junkspace: Repenser radicalement l'espace urbain*, op. cit., p.49

<sup>207</sup> *Ibid.*, p.51

<sup>208</sup> *Ibid.*, p.102

<sup>209</sup> Hal Foster, « Architecture et empire », *Design et crime*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2008, p.76

Une certaine distorsion semble exister entre le discours critique de Koolhaas et son affiliation à certains projets architecturaux. Quel est alors le rôle de l'architecte dans la mise en place d'un espace urbain actuel, défini comme *postmoderne*? Hal Foster répond à la question comme suit : « à mesure que les *megastores* gouvernent de plus en plus les mouvements au sein des villes, l'architecture et l'urbanisme apparaissent de plus en plus comme de simples instruments de coordination de ces flux<sup>210</sup> ». Franco La Cecla, dans son ouvrage intitulé *Contre l'architecture*, pose également un constat assez cinglant à l'encontre de Rem Koolhaas et de certains architectes reconnus mondialement qu'ils surnomment « les archistars » (Koolhaas, Frank Gehry, Massimiliano Fuksas, etc). Il dénonce principalement leur adhésion totale au système capitaliste et à ses grands représentants :

Les archistars sont des artistes au service des puissants, qui les utilisent pour lancer des tendances, émerveiller et capter l'attention d'un public par des trouvailles qui ne sont même plus des édifices, mais d'énormes panneaux publicitaires en forme de musées, de building à la gloire d'une agence de communication, quand ce n'est pas tout un quartier transformé en Disneyland<sup>211</sup>.

Le désengagement politique de ces architectes « archistars » constitue pour La Cecla un constat lourd de sens. Koolhaas, qui critique pourtant une certaine forme d'architecture *postmoderne* (*bigness*) et le système économique qui le sous-tend, incarne totalement l'artiste au service du capitalisme. Si Koolhaas et l'OMA/AMO conservent un certain aspect subversif, quel en est l'objectif? Hal Foster pose la question autrement : « Enfin à quoi servent finalement ces constats et ces projets? L'OMA/AMO est-il une avant-garde qui n'aurait d'autre projet qu'un design innovant?<sup>212</sup> ». La Cecla note qu'une telle attitude relève d'une acceptation du réel comme « allant de soi », pouvant être étudiée, critiquée, mais jamais changée. Si ce constat ne s'applique évidemment pas unilatéralement à tous les architectes actuels,

<sup>210</sup> Hal Foster, « Architecture et empire », *Design et crime, op. cit.*, p.71

<sup>211</sup> Franco La Cecla, *Contre L'architecture*, Paris, Arléa, 2011, p.33

<sup>212</sup> Hal Foster, « Architecture et empire », *Design et crime, op. cit.*, p.76-77



il soulève par contre un certain questionnement sur la pratique de ces architectes « archistars ». Koolhaas, tout en dénonçant le *Junkspace*, participe activement au maintien et au renforcement de la condition *postmoderne* actuelle. Pour Franco La Cecla, l'architecture se doit d'évoluer différemment pour rendre compte de la situation actuelle de la ville et de ses habitants : « pour les architectes, être réellement contemporain, c'est prendre en compte l'imminence du désastre, la dégradation de l'habitat dans le monde, la disparition de la ville par épuisement des ressources, la question de la survie<sup>213</sup> ».

#### 2.4. Montréal, ville *postmoderne*

Montréal, ville *postmoderne*? Comme nous l'avons noté plus tôt, le concept même de *postmodernisme* n'est pas à saisir comme réalité totalisante, mais bien comme conceptualisation d'une tangente actuelle de la culture et de son rapport au capitalisme. D'ailleurs comme le note l'urbaniste Gilles Sénécal à propos de Montréal, « la métropole apparaît comme une structure multiscalaire et multiscène qui, à bien des égards, échappe aux lectures univoques<sup>214</sup> ». Poser la question du *postmodernisme* vise alors selon Fredric Jameson à « mieux réfléchir aux formes de politiques culturelles radicales qui seraient les plus efficaces aujourd'hui<sup>215</sup> ». Quelle forme de culture radicale peut alors survivre au capitalisme tardif dans le contexte montréalais? Si la survie du capitalisme est intimement liée au développement urbain et à son expansion, une étude portant sur l'espace urbain actuel doit nécessairement s'interroger sur la possibilité d'un espace autre, qui, comme nous le verrons, sera définie comme le *mi-lieu* par Luc Lévesque. En d'autres termes, la

<sup>213</sup> Franco La Cecla, *Contre L'architecture*, op. cit., p.64

<sup>214</sup> Gilles Sénécal, « Théorie de la forme, théorie de l'acteur territorial : Retour sur la recherche en cours », *L'espace-temps métropolitain : Forme et représentations de la régions de Montréal*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2011, p. 316

<sup>215</sup> Fredric Jameson, *Le postmodernisme : ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, op. cit., p.39



condition *postmoderne* et son application au cœur du processus d'urbanisation doivent être saisies comme une tangente dominante et son étude doit permettre d'entrevoir la possibilité d'une autre urbanité, réelle et imaginaire.

Nous avons jusqu'à présent tenté de décrire le processus urbain qui se met en place à partir de la révolution industrielle et les paradigmes qu'il sous-tend. Notre analyse du processus urbain nous amène alors à concevoir ce phénomène comme évoluant aujourd'hui à l'échelle mondiale. Par contre, il semble primordial de poursuivre notre analyse du processus urbain à une nouvelle échelle. Il est ici question de la métropole montréalaise. Cette approche a pour objet d'introduire les pratiques artistiques du collectif *Spurse*, de Jean-François Prost ainsi que de Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière. Chacun des projets à l'étude s'inscrit dans l'espace urbain montréalais et questionne le rapport qu'il entretient avec l'individu. Le passage d'une analyse du processus urbain à l'échelle mondiale vers l'échelle locale nous permet donc de réintroduire notre problématique initiale, à savoir *comment les pratiques artistiques usant de la flânerie et prenant place dans l'espace de la métropole montréalaise permettent de repenser de manière critique le rapport entre l'expérience de l'individu et la ville?*

#### 2.4.1. Centres et périphéries

Le groupe de recherche *Métropolisation et Société (MéSo)*<sup>216</sup>, associé à l'*INRS*, tente de définir l'espace métropolitain en étudiant la mobilité et les flux de déplacement au sein de la métropole. Selon eux, « la mobilité est le facteur clé pour analyser un territoire inachevé (et inachevable) comme celui des métropoles<sup>217</sup> ». Le

<sup>216</sup> Site officiel : [www.meso.ucs.inrs.ca](http://www.meso.ucs.inrs.ca)

<sup>217</sup> Gilles Sénécal (dir. publ.), « Prologue », *L'espace-temps métropolitain : Forme et représentations de la régions de Montréal*, op. cit., p.4

groupe de recherche précise que « la mobilité des personnes structure profondément la métropole et, simultanément, les enjeux reliés aux déplacements soulèvent un ensemble de conflits de valeurs qui sont significatifs d'un espace public en devenir<sup>218</sup> ». C'est à partir de ce postulat que le groupe de recherche s'intéresse à l'analyse des grands axes de mobilités (Nord-Est, Centre-Nord, Sud-Ouest, etc.) de la région métropolitaine. Montréal, comme territoire, s'articule donc autour de plusieurs axes de déplacement, qui permettent de mieux concevoir les rapports économiques et sociaux entre les habitants. L'étude de ces axes a permis à MéSo de développer deux modèles permettant de saisir la dynamique de la métropole :

Deux modèles métropolitains se dégagent, le premier insiste sur l'effet de fragmentation et de dispersion [...] Le second stipule le maintien des formes territoriales de proximité, que ce soient le quartier ou l'aire sociale, associés à l'attractivité du centre, de sa domination et de ses scènes d'ambiances<sup>219</sup>.

Le phénomène rend compte d'une double réalité urbaine qui module les espaces de la ville ainsi que ses axes de mobilités. Le processus urbain observé correspond à la fois à un maintien de l'attractivité du centre urbain et également à un étalement urbain que nous avons défini précédemment comme suburbanisation. L'opposition entre centre et périphérie perdure et permet de saisir un aspect fondamental de la grande région montréalaise. Ce schéma oppositionnel entre centre et périphéries s'exprime à plusieurs niveaux. Par exemple, Gilles Sénécal note que « le duo culture/nature recouvre la tension entre la ville du savoir et la banlieue des espaces ouverts au contact des champs et de la forêt<sup>220</sup> ». L'auteur propose également que ce rapport entre centre et périphéries peut être défini comme opposition entre lenteur et vitesse :

<sup>218</sup> Gilles Sénécal (dir. publ.), « Prologue », *L'espace-temps métropolitain : Forme et représentations de la région de Montréal*, op. cit., p.4

<sup>219</sup> *Ibid.*, p.2

<sup>220</sup> *Ibid.*, p.16

La ville centre procède du temps linéaire, celui du marcheur ou du flâneur, voire de la durée d'un trajet en bus ou en métro, alors que la banlieue classique, celle d'avant sa densification, vivait l'accélération du temps par l'utilisation exclusive de l'automobile<sup>221</sup>.

Il est intéressant d'observer ici le renversement du rapport lenteur/vitesse entre le centre urbain et ses périphéries. Par exemple, au tout début du XX<sup>e</sup> siècle, Simmel définissait la vie dans la métropole par « l'intensification de la vie nerveuse<sup>222</sup> » en l'opposant à la vie de la petite ville. L'intensification du processus urbain et l'apparition du phénomène de suburbanisation semblent avoir changé à la fois la réalité du centre urbain et également celle des périphéries. L'étude de ce schéma oppositionnel illustre, selon Sénécal, un profond paradoxe : le développement urbain et la transformation de ses banlieues sans fin exprimeraient non seulement la fin de la ville, puisque la frontière se dissipe, que les murs tombent, mais aussi une destruction de la nature environnante<sup>223</sup>. Comme ailleurs, la notion de monumentalité telle que définie par Hénaff est à remettre en cause dans le contexte montréalais. Le processus urbain s'intensifie et se conçoit aujourd'hui comme réalité quasi totale; pourtant la ville comme monde unifié disparaît.

#### 2.4.2. Noyau urbain et *non-lieu*

Historiquement, le centre-ville, le noyau urbain, a toujours existé comme symbole même de la ville, comme le cœur de sa monumentalité. Comme le note Godefroy Desloriers-Lauzon et Julie-Anne Boudreau du groupe de recherche MéSo, « non seulement la ville s'identifie et se reconnaît à ses lieux emblématiques, mais

<sup>221</sup> Gilles Sénécal (dir. publ.), « Prologue », *L'espace-temps métropolitain : Forme et représentations de la régions de Montréal*, op. cit., p.16

<sup>222</sup> Goerg Simmel, *Philosophie de la modernité*, op. cit., p.235

<sup>223</sup> Gilles Sénécal, « Métaphores et modèles métropolitains : opposition et médiation du centre et de la banlieue », *L'espace-temps métropolitain : Forme et représentations de la régions de Montréal*, op. cit., p.18

elle ne peut être analysée et expliquée sans en appeler à ses formes<sup>224</sup> ». Le centre représente historiquement le centre décisionnel, culturel et économique de la ville. Cependant, ce constat est à remettre en cause aujourd'hui. En effet, les périphéries tendent généralement à se définir en marge du noyau urbain, mais restent malgré tout dépendantes du centre. Comme l'explique Gilles Sénécal à propos de Montréal, l'importance du noyau urbain tend à s'amoindrir : « Dans l'espace-temps métropolitain, des fonctions et des activités rares sont toujours réservées au centre de l'agglomération, mais l'emploi, les services, les institutions se décentralisent, et pas seulement l'emploi manufacturier et les fonctions banales<sup>225</sup> ». L'expérience urbaine se voit disloquée par ce double mouvement, c'est-à-dire le maintien relatif d'une attractivité du noyau urbain et la rupture entre le centre et ses périphéries. De cette cassure résulte une transformation du centre. Sur la question, Henri Lefebvre suggère que le processus urbain mis en place depuis la révolution industrielle est responsable de ce désagrégement du noyau urbain. Il note :

Les noyaux urbains ne disparaissent pas [...] Le noyau urbain devient ainsi produit de consommation d'une autre qualité pour étrangers, touristes gens venus de la périphérie, banlieusarde. Il survit grâce à ce double rôle : lieu de consommation et consommation du lieu<sup>226</sup>.

Face à sa perte d'influence sur les périphéries, le noyau urbain ne périt pas complètement. C'est plutôt la nature de son attraction qui change : il devient « lieu de consommation et consommation du lieu ». L'attractivité du centre urbain est donc à concevoir à deux niveaux, comme lieu commercial et comme lieu touristique par excellence. Comme il fut noté précédemment, le touriste voyage pour consommer des lieux de la même manière qu'il consomme des produits. Marc Augé traite de ce

---

<sup>224</sup> Godefroy Desloriers-Lauzon et Julie-Anne Boudreau, « Mobilité spatiale et communauté imaginée », *L'espace-temps métropolitain : Forme et représentations de la régions de Montréal*, Québec, *op. cit.*, p. 27

<sup>225</sup> Gilles Sénécal, « Théorie de la forme, théorie de l'acteur territorial : Retour sur la recherche en cours », *L'espace-temps métropolitain : Forme et représentations de la régions de Montréal*, Québec, *op. cit.*, p.321

<sup>226</sup> Henri Lefebvre, *Le droit à la ville*, *op. cit.*, p.10

phénomène. Il observe que « d'un autre côté, géographiquement, la ville s'étire et se disloque. Les centres historiques, aménagés pour séduire les visiteurs venus de loin et les téléspectateurs, ne sont plus habités que par une élite internationale<sup>227</sup> ». Si le noyau urbain résiste au processus d'urbanisation et à la suburbanisation, sa raison d'être change radicalement. Augé définit le *non-lieu* comme un espace non identitaire, vidé de son sens historique. Le noyau urbain répond en partie à cette définition. S'il subsiste bel et bien des espaces empreints d'une valeur identitaire, rappelant la monumentalité de la ville, plusieurs lieux au sein du noyau urbain sont susceptibles d'être définis comme des non-lieux.

Le centre-ville montréalais peut-il alors être défini comme *non-lieu*? Oui et non. Le noyau urbain montréalais constitue un exemple assez flagrant d'une cohabitation entre lieux identitaires « monumentaux » et « lieux de consommation et consommation de lieu ». En d'autres termes, le centre-ville symbolise réellement l'identité urbaine montréalaise et, de ce fait, ces espaces sont publicisés comme lieu touristique par excellence. Par contre, au sein du noyau montréalais, certains espaces plus restreints semblent constituer des exemples flagrants et moins ambigus de ce que Marc Augé nomme le *non-lieu*. *Le quartier des spectacles*<sup>228</sup> (fig. 2.1) se présente aujourd'hui comme une tentative de revitalisation du noyau urbain. Il s'agit là d'un lieu générique, conçu pour accueillir temporairement divers événements et œuvre d'arts publiques. Cela a pour effet de nier toute forme d'identité stable au profit d'une « spectacularisation » constante et renouvelable. Sa mise en œuvre, débutée en 2007, continue encore aujourd'hui. Ce projet se développe autour de *la place des spectacles*, conçu principalement pour accueillir les grands festivals des montréalais (*Juste pour rire, festival de Jazz, Francolies*, etc.). Aux alentours de cet espace public, se mettent en place divers projets à connotation culturelle. En soi, *la place des spectacles* est un lieu vide. Son vide, physique et identitaire, n'est pas anodin. Selon Lefebvre: «les vides ont un sens: ils disent haut et fort la gloire et

<sup>227</sup> Marc Augé, *Pour une anthropologie de la mobilité*, op. cit., p.31

<sup>228</sup> De *la société du spectacle* (Debord) au *Quartier des spectacles*



la puissance de l'État qui les aménage, la violence qui s'y déploie<sup>229</sup> ». Violence il y a; directement, par la destruction de plusieurs bâtiments, la fermeture de commerces, ou par la présence de garde de sécurité (durant les festivals), des forces policières et l'éloignement des sans abris qui s'y trouvaient; indirectement, par l'embourgeoisement du quartier accompagné de hausses des loyers pour les résidents et les commerces du coin. Le projet du *Quartier des spectacles* est présenté comme un moyen de redorer l'image de la ville de Montréal. Il vise principalement à attirer des touristes dans la métropole, affirmant son statut d'objet à vendre, de « consommation de lieu ». Le *Quartier des spectacles* se présente donc comme l'archétype du *non-lieu* montréalais, comme symptomatique d'une implosion du centre-ville, comme une perte de sens de l'expérience de l'espace urbain. Retenons également la construction de l'édifice 2-22 (fig. 2.2.). À lui seul, cet édifice exemplifie la condition *postmoderne* qui se manifesterait à travers la fusion de la culture et de la marchandise. L'édifice accueille *La vitrine culturelle* (fig. 2.3.), organisme visant la promotion commerciale de l'offre culturelle. À l'intérieur sont également regroupés divers organismes culturels (*VOX*, *Artexte*, *RCAAQ*, *CIBL*), venant justifier l'apport artistique du projet global. Le 2-22, situé au coin des rues Ste-Catherine et St-Laurent, s'avère également un exemple flagrant de la « vitrinisation » du centre-ville. Il est question d'une architecture de façade, misant sur un look tape-à-l'œil, accentué par des jeux d'éclairage. Cette mise en scène de l'espace urbain renforce l'image d'un noyau urbain comme « lieu de consommation et consommation du lieu ». Comme le note La Cecla, « les architectes ne se rendent pas compte que le prix à payer pour la « vitrinisation » de leur travail consiste en la mort de l'espace et du jeu avec les espaces<sup>230</sup> ».

<sup>229</sup> Henri Lefebvre, *Le droit à la ville*, op. cit., p.13

<sup>230</sup> Franco La Cecla, *Contre L'architecture*, op. cit., p.57

### 2.4.3. Axe Centre-Nord et Suburbanisation

Parallèlement à ce phénomène lié au noyau urbain, la dislocation du centre et de ses périphéries entraîne également des changements profonds dans la conception même des périphéries. Il s'agit là du phénomène de suburbanisation dont il fut question précédemment. Par contre, ce phénomène se doit d'être relativisé dans le cas de Montréal. Comme le note Jean-Pierre Collin, également membre du collectif *MéSo*, « ce qui démarque la grande agglomération métropolitaine de Montréal des autres métropoles nord-américaines est son étalement somme toute relativement peu prononcé<sup>231</sup> ». De son côté, Gilles Sénécal note que cette rupture entre centre et périphéries amène à repenser le rapport qu'ils entretiennent :

La métropole fragmentée qui fait office de nouveau paradigme serait dominée par la périphérie ; plus encore, les espaces périurbains se métamorphoseraient en forteresses [...] conçues pour s'adapter aux tendances de la nouvelle économie, mais surtout chargées de répondre au facteur de la peur généralisée<sup>232</sup>.

La situation actuelle des périphéries de la région montréalaise peut alors se concevoir comme une forme de repli sur soi, symptomatique du *non-lieu* (tel que théorisé par Marc Augé). Détachées du lien identitaire qui les relie au noyau urbain, les périphéries s'imposent comme nouvelle réalité urbaine indépendante. La grande région montréalaise n'est donc plus à comprendre comme espace urbain homogène, mais bien comme « une métropole fragmentée ».

Claire Poitras s'intéresse plus spécifiquement à l'analyse d'un axe de mobilité défini par *MéSo* pour tenter de cerner une caractéristique majeure de l'espace

<sup>231</sup> Jean-Pierre Collin, « La gouvernance métropolitaine en panne », *L'espace-temps métropolitain : Forme et représentations de la régions de Montréal*, op. cit., p. 307

<sup>232</sup> Gilles Sénécal, « Métaphores et modèles métropolitains : opposition et médiation du centre et de la banlieue », *L'espace-temps métropolitain : Forme et représentations de la régions de Montréal*, op. cit., p.20

« périphérique ». L'axe Centre-nord regroupe trois secteurs distincts : le nord de la ville de Montréal, le centre de la ville de Laval (entre les autoroutes 13 et 19) et une portion de la couronne Nord. Selon Poitras, la gestion de l'espace dans cet axe est caractérisée par le *gigantisme* des lieux commerciaux. Elle note que le *gigantisme* de l'architecture commerciale se décline de différentes manières<sup>233</sup> ». À titre d'exemple, elle traite du cinéma *Colossus* (Laval) (fig. 2.4), du *Centropolis* (Laval) (fig. 2.5) et du *Marché Central* (Montréal) (fig. 2.6). À propos de ces lieux commerciaux, Claire Poitras note :

La première impression qui se dégage de l'environnement bâti des lieux commerciaux de l'axe Centre-Nord est celle d'un espace démesuré [...] c'est l'omniprésence des vastes stationnements remplis de milliers d'automobiles qui frappe le regard. Ensuite, c'est la taille des centres commerciaux et des commerces de grande surface qui les entourent qui contribue à l'impression d'immensité<sup>234</sup>.

À la suite de la dislocation du centre urbain et des périphéries, se mettent en place ces espaces caractérisés par leurs *gigantismes*. Leurs emplacements rendent également compte de l'importance des flux de circulations. Ces lieux commerciaux sont généralement situés en bordure des autoroutes, accentuant le flux de déplacement. Ce fait rend également compte d'une réalité propre aux périphéries. En effet, comme le note Gilles Sénécal, ces espaces « ne parviennent pas à s'affranchir d'une dépendance à l'automobile que nous n'hésitons pas à qualifier de pathologique<sup>235</sup> ». Ces lieux définissent à la fois un mode de vie spécifique de la banlieue et des périphéries et sont symptomatiques d'une surabondance de la

<sup>233</sup> Claire Poitras, « Le gigantisme : Une caractéristique clé des lieux commerciaux de l'axe centre-nord », *L'espace-temps métropolitain : Forme et représentations de la régions de Montréal*, op. cit., p. 189

<sup>234</sup> *Ibid.*, p.188

<sup>235</sup> Gilles Sénécal, « Théorie de la forme, théorie de l'acteur territorial : Retour sur la recherche en cours », *L'espace-temps métropolitain : Forme et représentations de la régions de Montréal*, op. cit., p.319

consommation de masse<sup>236</sup>. Comme nous l'avons vu, le phénomène de dislocation du centre et des périphéries transforme le noyau urbain en *non-lieu*, c'est-à-dire en lieu sans identité (du moins sans identité stable), transmuté en « lieu de consommation et en consommation de lieu ». Ce constat semble s'appliquer aux espaces créés au sein des périphéries de la grande région métropolitaine. Dans ce contexte montréalais, trouver de nouvelles manières de vivre l'espace de la ville semble primordial. Comment est-il alors possible de repenser différemment l'espace urbain? Godefroy Desloriers-Lauzon et Julie-Anne Boudreau du groupe MéSo, esquissent certains éléments de réponse :

Comment libérer nos contemporains de l'éternelle reproduction socio-spatiale engendrée par les formes construites ? [...] par la liberté interprétative des citoyens qui, selon les circonstances, peuvent être amenés à réinterpréter leurs espaces de vie, voire à les reconstruire, parfois radicalement. Nous croyons que cette liberté interprétative est une faculté acquise en grande partie par la mobilité spatiale – une des circonstances propices à la réinterprétation est la mobilité, et le capital d'autonomie subjective qu'elle induit chez l'individu<sup>237</sup>.

Le rapport à l'espace induit par la mobilité semble donc une piste de réflexion à prendre en compte. La mobilité offre à chaque citoyen la possibilité de reconfigurer l'espace urbain. Ce pouvoir, comme nous l'avons vu dans l'extrait cité plus haut, est défini par le groupe MéSo comme « liberté interprétative ». En effet, Dans le contexte actuel, tenter de vivre différemment l'espace urbain relève d'une forme de résistance face aux désagréments liés à la dislocation de la ville.

<sup>236</sup> Claire Poitras, « Le gigantisme : Une caractéristique clé des lieux commerciaux de l'axe centre-nord », *L'espace-temps métropolitain : Forme et représentations de la région de Montréal*, op. cit., p. 191

<sup>237</sup> Godefroy Desloriers-Lauzon et Julie-Anne Boudreau, « Mobilité spatiale et communauté imaginée », *L'espace-temps métropolitain : Forme et représentations de la région de Montréal*, op. cit., p. 30



## 2.5. *Mi-lieu*

Luc Lévesque, dans son texte intitulé *Entre lieux et non-lieux : vers une approche interstitielle du paysage*, trace un parallèle entre l'histoire des paysages en Occident et le rapport entre lieux et *non-lieu*. À propos de l'histoire du paysage, il note:

Cette histoire pourrait en effet être abordée comme une conquête sensible des non-lieux, conquête d'espaces réputés « affreux » ou inhabitables, qui seront progressivement apprivoisés, investit de valorisations culturelles transformées en lieux et en paysages. L'art a joué et joue toujours un rôle important dans ce processus<sup>238</sup>.

La mise en place d'une conception du paysage est selon Lévesque affaire de « conquête sensible ». En d'autres termes, le paysage devient paysage par l'intérêt et le regard qu'on lui porte. L'auteur avance par exemple l'apport des peintres flamands dans la découverte de la campagne comme paysage, ou l'œuvre littéraire de Baudelaire dans « la création paysagère de la grande ville<sup>239</sup> » au XIX<sup>e</sup> siècle. Le paysage se conçoit alors comme territoire à découvrir et comme expérience sensible à transmettre. Lévesque associe historiquement le *non-lieu* à l'espace non découvert, ou du moins, à un espace nouveau à découvrir. Paradoxalement, l'époque actuelle illustre le rapport inverse. Le processus urbain actuel s'étend à l'échelle de la planète, la ville fait peu à peu disparaître la nature, et l'espace urbain se définit comme « lieu de consommation et comme consommation de lieu ». En d'autres termes, les espaces à découvrir se font de plus en plus rares. Lévesque réintroduit alors le concept de *non-lieu surmoderne*, développé par l'anthropologue Marc Augé pour tenter de rendre compte des lieux actuels. Le *non-lieu surmoderne* est défini par Lévesque comme « un espace de transit et de flux, un espace où les croisements n'engendrent pas d'emblée les rencontres, un espace générique

<sup>238</sup> Luc Lévesque, « *Entre lieux et non-lieux : vers une approche interstitielle du paysage* », *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, Montréal, Esse, 2005, p.38

<sup>239</sup> *Ibid.*, p.38



apparemment sans histoire ou identité<sup>240</sup> ». Lévesque se méfie par contre d'une opposition ferme entre lieu et *non-lieu* et préfère traiter ces notions comme des « polarités fuyantes<sup>241</sup> ». Le lieu et le *non-lieu* n'existent pas comme totalité dans l'espace et leur réalité ne peut complètement s'accomplir. L'auteur conçoit donc l'espace comme ouvert et « susceptible de catalyser de nouvelles attitudes, de nouveaux agencements de « l'habiter » liés aux enjeux de la condition contemporaine<sup>242</sup> ». Le *mi-lieu*, tel que défini par Lévesque, existe justement entre ces « polarités fuyantes ». De ce constat découle la condition interstitielle du *mi-lieu*, c'est-à-dire son positionnement entre lieu et *non-lieu*. Comme le note Lévesque, « la condition interstitielle renvoie en effet autant à la spatialité qu'à la temporalité, aux notions de relations et de connexions qu'à celle de brèche et de trouées<sup>243</sup> ». La notion du *mi-lieu* présuppose donc une redécouverte des espaces urbains et leurs réinvestissements. Dans le contexte montréalais, caractérisé par une dislocation du centre et des périphéries, il s'agit « de faire surgir de l'espacement au sein même de la proximité<sup>244</sup> ». Le *mi-lieu* montréalais serait celui qu'on décide de s'approprier, qu'on tente « d'habiter », qui fait surgir son potentiel interstitiel. Entre le *non-lieu* devenu lieu à consommer et le gigantisme des centres commerciaux des périphéries, il existe des brèches permettant de vivre différemment l'espace urbain. Comme le note Lévesque :

Entre lieu et non-lieu, c'est tout un champ de pratiques et de compositions hybrides qui s'offre ainsi à l'exploration. L'enjeu que soulève cette position, c'est qu'il est aussi important d'injecter un peu de résistance et de défi dans les enclaves trop confortables que de trouver de nouvelles façons d'habiter et d'activer les espaces qui résistent à l'habitation. Cette voie des « mi-lieux » est celle du confort paradoxal et des assemblages hétérogènes<sup>245</sup>.

<sup>240</sup> Luc Lévesque, « Entre lieux et non-lieux : vers une approche interstitielle du paysage », *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, op. cit., p.39

<sup>241</sup> *Ibid.*, p.39

<sup>242</sup> *Ibid.*, p.39

<sup>243</sup> *Ibid.*, p.40

<sup>244</sup> *Ibid.*, p.40

<sup>245</sup> *Ibid.*, p.48

Face au processus urbain actuel, l'enjeu est réellement la réappropriation de l'espace comme acte de résistance. La théorisation du *mi-lieu* par Lévesque appelle à cette réhabilitation du droit à l'expérimentation des lieux. Nous verrons dans le troisième chapitre comment plusieurs pratiques artistiques actuelles tentent de réaffirmer ce *droit à la ville*<sup>246</sup>, c'est-à-dire le droit d'expérimenter et d'habiter la ville, dans l'espace urbain montréalais.

---

<sup>246</sup> L'expression fait ici référence à Henri Lefebvre et à David Harvey. Le terme sera repris dans le troisième chapitre de façon plus explicite.

### CHAPITRE 3

#### LE DROIT À LA VILLE : PRATIQUES ARTISTIQUES ET FLÂNERIE

Notre étude de l'évolution de la ville jusqu'à nos jours nous a permis de mieux saisir la dynamique interne qui opère et qui transforme l'espace urbain. Nous avons postulé que la survie du capitalisme est indéniablement liée au processus urbain. Nous avons également proposé qu'un tel processus modifie de façon drastique et négative la manière dont la ville en elle-même est expérimentée par l'individu. Comme le note Henri Lefebvre « l'expérience pratique montre qu'il peut y avoir croissance sans développement social<sup>247</sup> ». Pour reprendre les termes de Lefebvre, la ville s'est alors métamorphosée pour répondre à la valeur d'échange, tout en reniant l'importance de la valeur d'usage, pourtant inhérente à l'espace urbain. Le philosophe français avance d'ailleurs à propos de ce phénomène que « les changements dans la société sont plus apparents que réels. Le fétichisme et l'idéologie du changement (autrement dit : l'idéologie de la modernité) couvrent la stagnation des rapports : sociaux essentiels<sup>248</sup> ». C'est donc négativement que le processus urbain influe sur la ville et surtout sur l'expérience urbaine.

Comme il fut démontré par exemple à propos des changements urbains qui ont été effectuées à Paris lors de la révolution industrielle (Travaux du Baron Hausmann), c'est la classe ouvrière qui est le plus souvent touchée de façon négative. Comme l'indique Lefebvre, « La classe ouvrière subit les conséquences de l'éclatement des morphologies anciennes. Elle est victime d'une ségrégation,

---

<sup>247</sup> Henri Lefebvre, *Le droit à la ville*, Paris, Economica, 2009 (1968), p.131

<sup>248</sup> *Ibid.*, p.131

stratégie de classe permise par cet éclatement<sup>249</sup> ». L'auteur indique que cette forme de ségrégation tend à évoluer pour arborer un nouveau visage dans un contexte contemporain. Cette nouvelle forme d'oppression s'articule dans ce que Lefebvre nomme « la misère de l'habitat, celle de l'habitant soumis à une quotidienneté organisée (dans la société bureaucratique de consommation)<sup>250</sup> ». Comment alors dépasser cette « misère de l'habitat » découlant de notre rapport au quotidien et à l'espace?

Le processus urbain actuel, intimement lié à la survie et à la transformation du capitalisme (défini comme *capitalisme tardif* par Fredric Jameson), amène à repenser notre rapport à l'espace. À une époque où la forme urbaine est aujourd'hui omniprésente à l'échelle mondiale, ce phénomène coïncide avec l'échec de la ville comme monument symbolisant un monde unifié. La notion de *postmodernisme* fut utilisée par Jameson à la fin des années 1970 comme moyen, entre autre, d'aborder la condition urbaine contemporaine. Nous avons postulé qu'elle est à concevoir à la fois comme l'achèvement du projet moderniste et comme son dépassement historique. Comme nous l'avons noté précédemment, le concept même de *postmodernisme* n'est pas à saisir comme réalité totalisante, mais bien comme conceptualisation d'une tangente actuelle de la culture et de son rapport au capitalisme. Poser la question du *postmodernisme* vise alors selon Fredric Jameson à « mieux réfléchir aux formes de politiques culturelles radicales qui seraient les plus efficaces aujourd'hui<sup>251</sup> ». Alors quelle forme de culture radicale peut survivre au capitalisme tardif dans le contexte montréalais?

Repenser la situation du flâneur dans la ville actuelle, et plus précisément dans la métropole montréalaise, revient alors à repenser de manière critique notre rapport à notre expérience du quotidien ainsi qu'à notre manière de vivre l'espace

<sup>249</sup> Henri Lefebvre, *Le droit à la ville*, op. cit., p.133

<sup>250</sup> *Ibid.*, p.133

<sup>251</sup> *Ibid.*, p.39



urbain. Face au processus urbain, l'enjeu est réellement la réappropriation de l'espace comme acte de résistance. C'est dans cette optique qu'est réhabilitée dans cette recherche la figure du flâneur : comme possibilité d'un rapport nouveau aux lieux urbains basé sur l'exploration et l'expérimentation de la ville. Selon Henri Lefebvre, Cette réappropriation s'inscrit comme revalorisation de la valeur d'usage, inhérente à l'espace urbain<sup>252</sup>. La potentialité d'appropriation et d'expérimentation subjective des lieux de la ville est constitutive de cette valeur à reconquérir. Il s'agit là également d'un droit très souvent oublié; le *droit à la ville*. Lefebvre le définit comme suit :

Le droit à la ville ne peut se concevoir comme un simple droit de visite ou de retour vers les villes traditionnelles. Il ne peut se formuler que comme droit à la vie urbaine, transformée, renouvelée. Que le tissu urbain enserre la campagne et ce qui survit de vie paysanne, peu importe, pourvu que « l'urbain », lieu de rencontre, priorité de la valeur d'usage, inscription dans l'espace d'un temps promu au rang de bien suprême parmi les biens, trouve sa base morphologique, sa réalisation pratico-sensible. Ce qui suppose une théorie intégrale de la ville et de la société urbaine, utilisant les ressources de la science et de l'art<sup>253</sup>.

Le *droit à la ville* est donc à concevoir dans son optique radicale, c'est-à-dire comme un droit de transformation profonde de l'espace urbain. Il n'est pas question chez Lefebvre de concevoir ce droit comme acquis d'avance. Au contraire, le *droit à la ville* revendique une implication active et productive des citoyens dans l'aménagement urbain. Reprenant la réflexion de Lefebvre, David Harvey précise que « Le *droit à la ville* ne se réduit donc pas à un droit d'accès individuel aux ressources incarnées par la ville : c'est un droit à nous changer nous-même en changeant la ville de façon à la rendre plus conforme à notre désir le plus cher<sup>254</sup> ». Il n'est donc pas à concevoir dans une optique individualiste, mais bien comme un

<sup>252</sup> Henri Lefebvre, *Le droit à la ville*, op. cit., p.4

<sup>253</sup> *Ibid.*, p.108

<sup>254</sup> David Harvey, *Le capitalisme contre le droit à la ville : Néolibéralisme, urbanisation, résistance*, Paris, Éditions Amsterdam, 2011, p.8



désir qui se doit d'être collectif. Il s'agit de prendre conscience d'une liberté oubliée, d'un droit fondamental de s'appropriier l'espace habité non pas en fonction de sa valeur d'échange, mais bien pour transcender sa valeur d'usage. Selon Harvey, revendiquer ce droit « c'est prétendre à un pouvoir de façonnement fondamental et radical sur les processus d'urbanisation, c'est-à-dire sur les manières dont nos villes sont sans cesse transformées<sup>255</sup> ». La prise du *droit à la ville* s'établit alors comme acte de résistance face au processus urbain actuel et prône une réappropriation radicale de la ville. C'est à partir de cette conception du *droit à la ville* théorisée par Henri Lefebvre que nous tenterons de répondre à notre problématique initiale, c'est-à-dire *comment les pratiques artistiques usant de la flânerie et prenant place dans l'espace de la métropole montréalaise permettent de repenser de manière critique le rapport entre l'expérience de l'individu et la ville?* Nous verrons à travers les dérives *Spursiennes*, le site web *Adaptive Actions* ainsi que les ballades à bicyclette de Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière comment plusieurs pratiques artistiques actuelles tentent de réaffirmer ce *droit à la ville*, c'est-à-dire ce droit d'expérimenter et d'habiter l'espace urbain. Ces pratiques deviennent alors le lieu de réflexion sur ces formes de cultures radicales pouvant survivre au capitalisme tardif dans le contexte montréalais. Comme le note Lefebvre, « l'œuvre peut traverser le produit, la valeur d'usage dominer la valeur d'échange : l'appropriation, renversant le monde à l'envers peut (virtuellement) dominer la domination, l'imaginaire et l'utopique s'intégrant le réel (au réel)<sup>256</sup> ».

<sup>255</sup> David Harvey, *Le capitalisme contre le droit à la ville : Néolibéralisme, urbanisation, résistance*, Paris, Éditions Amsterdam, 2011, p.9

<sup>256</sup> Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Anthropos, Paris, 2000, p.402

### 3.1.1. *Perception et appartenance : parcourir les zones de Montréal*

Le collectif *Spurse* développe depuis la fin des années 1990 une pratique interdisciplinaire à la frontière de l'art, de l'architecture et du design. Le collectif se compose de membres de divers pays et sa formation est constamment remaniée. *Spurse* regroupe à la fois artistes, géographes, architectes, philosophes et, de ce fait, les méthodes utilisées par le collectif pour réaliser leurs projets sont multiples. Ils peuvent alors avoir recours au sein d'un même projet à la création de nouveaux lieux, à la cartographie d'espaces existants, à la réalisation d'œuvre d'art ou à la revalorisation d'échanges entre individus. Ils se définiront eux-mêmes comme organisation expérimentale de consultation visant à engendrer de nouvelles formes d'engagements, de pratiques et de savoirs (« spurse is an open-ended group of individuals and organizations that work together as a type of experimental consultation service towards the development of new forms of engagement, practices and knowledges »)<sup>257</sup>. Leurs projets visent généralement l'étude et la mise en place de nouveaux modes de vie à travers leurs expérimentations et leurs analyses critiques. *Spurse* mise également sur l'implication des collectivités locales pour la création de leurs projets. De par leur recherche constante de nouvelles manières de « vivre ensemble », le collectif tente de concevoir l'individu et son corps à travers la complexité et la porosité de ses rapports aux autres et à l'espace.

Dans le cadre de l'évènement *dis/location 2*, organisé par le centre d'artistes autogéré *Dare-Dare* à Montréal, le collectif *Spurse* réalise du 23 au 27 août 2006 le projet *Perception et appartenance : parcourir les zones de Montréal*<sup>258</sup>. Dans ce projet, le collectif réintroduit la figure du flâneur ainsi que la pratique de la *dérive* situationniste comme moyen d'investiguer l'espace urbain montréalais et repenser le rapport qu'il établit au corps. Chaque jour, le collectif invite les Montréalais à

<sup>257</sup> *Spurse*. « *Opening* ». In *Spurse.org*. En ligne. <[www.spurse.org/spurse/openings.html](http://www.spurse.org/spurse/openings.html)>. Consulté le 8 février 2013

<sup>258</sup> Le titre exact du projet s'écrit à la fois en français et en anglais : *Perception et appartenance : parcourir les zones de Montréal / sensing place : across zones of Montreal*.

participer à une exploration urbaine à travers la métropole montréalaise. Pour déterminer leurs itinéraires, *Spurse* débute chaque périple quotidien au *Parc Sans Nom*<sup>259</sup> (fig.3.1), et définit une destination aléatoire basée sur des calculs algorithmiques. Chaque trajet prend également en compte les points cardinaux<sup>260</sup>. Il s'agit alors, par l'usage de la marche et la flânerie, d'improviser un parcours entre les deux points déterminés. Le processus créatif, misant sur des destinations fixes, a pour objet l'encadrement du mouvement du corps dans l'espace urbain. À propos de l'usage du trajet comme fondement de plusieurs pratiques de la marche, la théoricienne Sonia Lavadinho note :

Le mouvement procède lui aussi du double ancrage, d'un point de départ et d'une direction à suivre. Il étire le corps, aligne le geste, cible l'espace, limite le temps. En effet, nous avons besoin de ces limites à la fois physiques, sensorielles et cénesthésiques pour consolider notre propre identité, pour contenir notre environnement et nous contenir nous-mêmes<sup>261</sup>.

Chez *Spurse*, ce double ancrage s'opère dans le choix d'un lieu de départ fixe et le recours à l'aléatoire dans l'attribution d'une destination à atteindre. L'aspect aléatoire du procédé vise à réellement mettre à l'épreuve le corps qui est confronté à un trajet qui n'est pas nécessairement conçu pour être parcouru tel quel. Par exemple, afin de suivre le trajet initialement prévu, le collectif emprunte terrains vagues, zones forestières et lieux industriels (fig.3.2. et fig.3.3.) qui, constituent des espaces habituellement non fréquentés (voir interdits). De la sorte, *Spurse* met en scène le mouvement du corps et le confronte à des lieux urbains où l'expérimentation est normalement restreinte. Lavadinho note que « dans le mouvement qui recompose sans cesse cette relation, émerge une signification de la ville, permettant aux

<sup>259</sup> Le *Parc Sans Nom* est situé dans l'arrondissement du Plateau-Mont-Royal à l'angle de la rue St-Laurent et de la rue Van Horne. Il s'agit en fait d'un terrain vague situé entre une voie ferrée et un viaduc. L'espace fut occupé par *Dare-Dare*.

<sup>260</sup> Donc, à chacun jour, le collectif définit une destination aléatoire permettant de réaliser un trajet vers le sud, le jour suivant vers le nord, etc.

<sup>261</sup> Sonia Lavadinho, « Le marcheur urbain, actant de la ville », *Actions : Comment s'approprier la ville*, Montréal, CCA, 2008, p.33



citadins de nouer leurs corps à celui de la ville, en une véritable participation urbaine<sup>262</sup> ». C'est à travers cette exploration urbaine et cette recherche d'une relation approfondie entre les citadins et la métropole montréalaise que prend vie le projet et donne un sens à la flânerie de *Spurse*. Comme l'indique Julie Boivin, qui a elle-même contribué au projet en tant que participante<sup>263</sup>, le projet de *Spurse* mise sur le hasard des situations et des rencontres pour aborder et repenser notre rapport à la ville. Boivin note :

Entre ces deux points, il faut manœuvrer pour inventer la route. Le parcours est tributaire du hasard des rencontres, d'éléments ou de phénomènes curieux, il se dessine dans l'enchaînement de comportements stimulés par des associations d'idées, il se trace en négociant, de façon pragmatique et ludique, les obstacles à traverser et en saisissant des occasions qui émergent du terrain à prospecter<sup>264</sup>.

La marche instiguée par *Spurse* est en grande partie basée sur le mode de l'improvisation, de la réactivité face à la réalité urbaine. Les participants doivent alors inventer une manière de parcourir l'espace. Le projet dure cinq jours. Le premier

<sup>262</sup> Sonia Lavadinho, « Le marcheur urbain, actant de la ville », *Actions : Comment s'approprier la ville*, Montréal, CCA, 2008, p.31

<sup>263</sup> Voici un court extrait où Julie Boivin décrit son expérience (L'extrait est tiré de Julie Boivin. 2007. « *Un retour sur Sensing place : across zones of Montreal perception et appartenance : parcourir les zones de Montreal* ». In *Dare Dare spurse*. En ligne. <[archives.dare-dare.org/2006/ra\\_spurse.html](http://archives.dare-dare.org/2006/ra_spurse.html)>. consulté le 2 mars 2013) : « nous mettons le cap vers le sud, en direction du fleuve. Une fois le viaduc franchi, le groupe gagne des petites rues et des passages, un labyrinthe de friches urbaines dont les délimitations, parfois marquées par des clôtures, sont difficilement perceptibles, au cœur d'une végétation étonnamment diversifiée et mature. Nous traversons une vaste clairière dans le sillon de sentiers bien affirmés ou de tracés légers qui témoignent d'autant de manières de circuler vers une multiplicité de destinations. Nous gagnons le cours d'horticulture municipale, un parc, les usines, la piste cyclable bordée de long murs graffités, des installations improvisées et un espace approprié par les taggeurs, une véritable « chambre urbaine », secrète, très privée. Au loin, se profilent des repères gigantesques tels que les bâtiments de la voirie municipale au curieux style de l'architecture des châteaux, les cheminées de l'incinérateur des Carrieres. La marche sur les rails de la voie ferrée rythme le pas, régularise les mouvements et crée un climat propice à la conversation et à une recomposition de l'espace à partir de fragments épars. *Spurse* attire notre attention sur les aliments comestibles et les plantes médicinales. Lorsque je quitte le groupe, trois heures se sont écoulées pour atteindre la rue Papineau. Les Spursiens, quant à eux, auront suivi la voie ferrée jusqu'au Vieux-Montréal, rejoint tard dans la nuit ».

<sup>264</sup> Julie Boivin. 2007. « *Un retour sur Sensing place : across zones of Montreal perception et appartenance : parcourir les zones de Montreal* ». In *Dare Dare spurse*. En ligne. <[archives.dare-dare.org/2006/ra\\_spurse.html](http://archives.dare-dare.org/2006/ra_spurse.html)>. consulté le 2 mars 2013



jour, la marche se limite à l'espace avoisinant le *Parc Sans nom*. Le collectif explore le quartier du *Mile-End*, ses espaces vacants, ses ruelles et ses artères les plus fréquentées. Les lieux investigués oscillent entre espace normalement utilisé (rues passantes) et espaces abandonnées (terrains vagues). Au sein de ce quartier, le collectif explore la perceptibilité limite entre lieux habités et inhabités par l'usage de la marche et par le recours à la flânerie. Le lendemain, à partir du *Parc Sans Nom*, le groupe emprunte une voie ferrée avoisinante et progresse vers le sud de l'île de Montréal. Le groupe va répéter le même procédé le jour suivant, mais cette fois il se dirige vers le nord. Cette appropriation de la voie ferrée par *Spurse* comme sentier d'exploration permet d'observer un point de vue sur ville rarement mis en valeur. En effet, la présence même du corps humain dans ce lieu est interdite par la loi et est généralement restreinte (présence de clôture ou de façade réduisant l'accès, recours légal en cas d'infraction signalée, etc). Le simple geste de marcher sur cette voie ferrée relève d'une forme de résistance face à l'aménagement de l'espace urbain montréalais. Lors de la quatrième journée, le collectif se dirige vers le canal Lachine pour ensuite le longer jusqu'à son extrémité ouest. Cette exploration urbaine permet au groupe d'investiguer des lieux d'une grande diversité, passant d'usines abandonnées à des chantiers de construction, rendant compte d'une industrialisation passée et présente. Finalement, lors de la dernière journée du projet, *Spurse* investit cinq espaces intérieurs (résidences privées, parking, bloc appartement, etc.) en utilisant des moyens similaires pour explorer les lieux (marche, rencontre, etc.) (fig.3.4). Cette dernière promenade permet encore une fois de repenser le rapport entre les espaces et leurs limites (entre lieu habité et inhabité, entre espace privé et public).

Comme le note Sonia Lavadinho, « les marcheurs font la ville par leur acte de marcher<sup>265</sup> ». En ce sens, le projet de *Spurse* vise à permettre aux Montréalais de moduler différemment leurs usages de la ville par le recours à l'exploration

---

<sup>265</sup> Sonia Lavadinho, « Le marcheur urbain, actant de la ville », *Actions : Comment s'approprier la ville, Op. cit.*, .35

urbaine. Si l'urbain se manifeste par le rapport subjectif qu'il entretient au corps humain, la pratique *Spursienne* mise sur ce rapport pour tenter d'habiter différemment Montréal. Selon Lavadinho, « on peut dès lors parler d'aménagement symbolique lorsque l'objectif de l'intervention urbanistique vise avant tout à renforcer la dimension performative de la marche et par là même [...] donner le pouvoir de s'appropriier la ville<sup>266</sup> ». Ce pouvoir « d'aménagement symbolique » de la ville tel que défini par Lavadinho peut être associé à la notion de *droit à la ville* de Lefebvre.

Le projet développé par *Spurse* mise sur la réappropriation de l'espace urbain, la réhabilitation de ces lieux à la limite du public et du privé. De par leur conception de l'urbanisme et du rapport entre le corps humain et l'urbain, le collectif réaffirme le droit radical du flâneur à la ville et à ces espaces. Les lieux de la ville échappent à une définition univoque et se conçoivent à travers ces limites et ces zones d'incertitudes. La subjectivité de l'expérimentation de ces lieux permet alors d'investiguer ces frontières inhérentes à la ville. Par exemple, où se situe la limite entre espace public et espace privé? Jusqu'à quel point un lieu précis peut être approprié? À ces questions *Spurse* répond par l'expérimentation de l'urbain comme moyen de réflexion. À travers le projet *Perception et appartenance : parcourir les zones de Montréal*, le collectif met à l'épreuve les lieux de la ville en s'appropriant des « espaces limites », c'est-à-dire des lieux où la notion de public et de privé est constamment remise en question.

### 3.1.2. Notes sur l'urbanisme

Julie Boivin, membre de *Dare-Dare*, explique que « dans une perspective urbanistique, la démarche de *Spurse* permet de questionner les frontières

---

<sup>266</sup> Sonia Lavadinho, « Le marcheur urbain, actant de la ville », *Actions : Comment s'appropriier la ville*, *Op. cit.*, p.35

géographiques, les barrières physiques, la fluidité de l'espace, le naturel et l'artificiel, le culturel, l'animé et l'inanimé, le matériel et l'immatériel<sup>267</sup> ». Dans le cadre du projet *Perception et appartenance : parcourir les zones de Montréal*, leur pratique de l'urbanisme vise à explorer de nouvelles perspectives, de nouvelles manières de vivre l'espace en mettant à l'épreuve des lieux urbains actuels de la métropole. Dans un texte intitulé *Notes towards urbanism*, le collectif précise que l'étude de l'urbain ne devrait pas se limiter à prescrire de nouveaux modèles pour améliorer la ville à la suite d'une analyse de l'espace existant. Au contraire, *Spurse* revendique la création de nouveaux espaces et de nouvelles situations permettant d'explorer les problématiques actuelles liées à l'urbanisme<sup>268</sup>. Le projet peut se définir comme une activation à la fois de l'espace montréalais, mais également comme la création d'expérience et d'événements inédits pour les participants et les publics qui deviennent témoins du projet. L'urbanisme se conçoit alors comme outil permettant la mise en place de nouvelles formes de subjectivité et d'usage en milieu urbain. Dans cette optique, *Spurse* insiste également sur la conception du corps humain et le rapport qu'il induit à l'espace urbain. Toujours dans le texte intitulé *Notes towards urbanism*, *Spurse* commente: « The human body is urban and what is urban is open to the body. There is not a world outside the body. Conversely, there is a world within and across the surface of the body<sup>269</sup> ». Le corps constitue alors l'unique véhicule de compréhension et de perception de l'espace urbain. C'est à travers l'expérimentation de sa subjectivité que l'urbanisme se conçoit chez *Spurse*. Pour reprendre une réflexion de Henri Lefebvre déjà évoquée dans le premier chapitre, c'est à travers ce corps « déporté hors de chez soi dans l'espace<sup>270</sup> » qu'est instaurée une possibilité d'un « espace autre»; comme espace de jeu et d'appropriation. Chez *Spurse*, le corps est défini comme le vecteur de relation avec l'urbain. C'est à travers lui que

<sup>267</sup> Julie Boivin. 2007. « Un retour sur Sensing place : across zones of Montreal perception et appartenance : parcourir les zones de Montreal ». In *Dare Dare spurse*. En ligne. <archives.dare-dare.org/2006/ra\_spurse.html>. Consulté le 2 mars 2013

<sup>268</sup> *Spurse*. 2003. « Notes towards urbanism », In *Texts and other publishings*. En ligne. <www.spurse.org/spurse/texts\_index>. Consulté le 10 mars 2013

<sup>269</sup> *Ibid.*

<sup>270</sup> Lefebvre, Henri, *La production de l'espace*, op. cit., p.403

peuvent être produits l'espace et l'expérience. Face au corps « déporté hors de chez soi dans l'espace » de Lefebvre, *Spurse* insiste sur le corps comme réalité urbaine à part entière, basée sur son expérimentation sensorielle. Sonia Lavadinho abonde dans ce sens. Elle propose qu'« en tant que citoyens, nous sommes en possession de quantité d'outils pour déchiffrer les codes de ce monde urbain qui nous entoure, un monde orienté, contrôlé, un monde rendu visible dans ses axes et ses nœuds<sup>271</sup> ». L'outil principal pour l'auteur est le corps humain, qui constitue le « véhicule premier, qui permet l'appropriation de la ville par le mouvement<sup>272</sup> ». C'est à travers notre propre expérimentation sensorielle des lieux que peuvent se concevoir les spécificités d'un espace urbain unique. L'urbanisme est alors défini comme une nouvelle corporalité urbaine. Dans le cadre du projet *Perception et appartenance : parcourir les zones de Montréal*, les membres de *Spurse* (et les Montréalais invités à les suivre) vont utiliser leurs corps et également inviter la population à les suivre dans une expérimentation sensorielle des espaces de la ville.

#### 3.1.4. *Dérive* montréalaise

Le projet *Perception et appartenance : parcourir les zones de Montréal* du collectif *Spurse* est également à saisir comme héritier de la pratique situationniste de la *dérive*, tel que définie par Guy Debord. Comme nous avons noté dans le premier chapitre, la *dérive* se conçoit comme le dépassement de la forme artistique pour s'immiscer dans l'expérimentation concrète de la ville. Chez les situationnistes, la *dérive* peut être appréhendée comme un art du détournement; le détournement de l'espace dans une volonté « d'objectivation du moment subjectif déambulatoire »<sup>273</sup>,

<sup>271</sup> Sonia Lavadinho, « Le marcheur urbain, actant de la ville », *Actions : Comment s'approprier la ville*, op. cit., p.31

<sup>272</sup> *Ibid.*, p.31

<sup>273</sup> Corine Pencenat, « Automatismes et situationnisme, de la dérive en théorie », *Dérive pour Guy Debord*, Paris, Van Dieren Éditeur, 2010, p.216



c'est-à-dire comme cadre d'analyse objective de données tirées d'expériences subjectives. La pratique de la *dérive* peut également être comprise comme intimement lié au concept de *psychogéographie*. Debord définit la psychogéographie comme « l'étude des lois exactes et des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus<sup>274</sup> ». En d'autres termes, la psychogéographie peut se décrire comme l'étude de la réalité urbaine comme processus de théorisation critique. La pratique situationniste s'inscrit donc à la fois comme une phase exploratoire visant le dépassement des formes de l'art par l'expérimentation concrète de la ville (*dérive*) et l'étude à proprement parler des effets de la ville sur l'individu. Le flâneur situationniste déambule dans les rues de la ville et tente de saisir le rapport qu'il entretient à l'espace dans un comportement « ludique-constructif »<sup>275</sup>. La pratique *Spursienne* rappelle sans contredit la *dérive* situationniste, même si elle en diffère sur certains aspects, notamment sur la question de la critique du *spectacle*. Le collectif tend à cette expérimentation concrète de la ville pour mieux saisir le rapport psychogéographique induit par l'espace urbain. Dans les deux cas, l'étude de la ville est indéniablement liée au corps humain et à la subjectivité de son rapport aux lieux et des sentiments qui en découlent.

---

<sup>274</sup> Guy Debord, « Introduction à une critique de la géographie urbaine », *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006 p.204

<sup>275</sup> *Ibid.*, p.251

### 3.2.1. *Adaptive actions*

Jean-François Prost<sup>276</sup> crée en 2007 le projet *Adaptive Actions* qui s'articule autour d'un site web faisant office de banque de données répertoriant de nombreuses interventions en milieu urbain. Le projet AA<sup>277</sup> ne se limite cependant pas à la plate-forme web et de nombreux projet voient le jour en relation avec ce dernier : *Adaptive Actions-Madrid*, *Adaptive Actions-Tijuana* et, plus récemment, *Heteropolis*. Dans le cadre de cette recherche, il est principalement question du projet *Adaptive Actions-Montréal* ainsi que du site web d'AA (et des actions réalisées dans les espaces urbains montréalais). Ce projet prend physiquement place à la galerie Leonard et Bina Ellen de l'université Concordia en 2010. *Adaptive Actions-Montréal* de Jean-François Prost met à contribution plusieurs historiens de l'art et artistes<sup>278</sup>. Le projet, qui vise à stimuler de nouvelles interventions urbaines, prend la forme d'un « camp de jour ». Dans le cadre de cet évènement, les Montréalais sont invités du 8 au 17 novembre 2010 à participer à des discussions et des présentations entourant diverses questions relatives à l'appropriation de l'espace urbain (fig. 3.5). Voici comment est présenté le projet d'*Adaptive Actions* par Jean-François Prost :

Depuis 2007, Adaptive Actions se porte à la défense de causes marginales, d'attitudes de vie urbaine alternatives, des contres-conduites, de créations artistiques citadines par lesquelles l'imaginaire et la création personnelle influent sur le quotidien. AA consiste à répertorier et divulguer ces singularités et actions existantes, à susciter la réalisation de nouvelles activités créatives d'adaptation de l'espace urbain<sup>279</sup>.

<sup>276</sup> Jean-François Prost est également membre du collectif SYN-, également reconnu pour ses interventions en milieu urbain.

<sup>277</sup> *Adaptive Actions*

<sup>278</sup> Marie-Pier Boucher, Aurélie Dubois, Jean-Maxime Dufresne, Nuria Carton de Grammont, Cynthia Imogen Hammond, Patrick Harrop, Shauna Janssen, Luc Lévesque, patrice Loubier, Aude Moreau et Jean-François Prost, Javiera Ovalle Sazie et Thomas Strickland

<sup>279</sup> Jean-François Prost. 2007. In *adaptive actions*. En ligne. <[www.adaptiveactions.net/](http://www.adaptiveactions.net/)>. Consulté le 10 mars 2013

À partir d'évènement comme le *camp AA* (qui s'inscrit spécifiquement dans le projet *Adaptive Actions-Montréal*), ainsi qu'à partir de contributions personnelles de la part de Prost, le site web *adaptiveactions.net* répertorie de nombreuses actions et interventions sociales, communautaires ou artistiques réalisées dans l'espace urbain montréalais. Se crée alors une communauté de flâneurs qui partagent des usages alternatifs et des nouvelles manières d'habiter et de comprendre la ville de Montréal.

### 3.2.2. Communauté de flâneurs et *communisme formel*

L'intérêt premier lié à l'usage de la plate-forme web est la mise en place d'une communauté d'internautes qui participent activement à l'existence et la construction même du projet *Adaptive Actions*. Le *camp AA*, organisé dans le cadre de *Adaptive Actions-Montréal*, mise également sur la participation du public pour enrichir la banque d'archive du site web. *Adaptiveactions.net* se présente alors comme un lieu de partage et de diffusion de diverses pratiques et manœuvres d'appropriation de l'espace urbain. En accédant au site, l'internaute peut naviguer de manière aléatoire en cliquant sur un projet au hasard ou sélectionner un projet en recherchant le nom de la ville (*location*), le nom du membre qui a publié le projet (*actors*), ou tout simplement en sélectionnant le nom du projet (*action*). Il n'existe aucune hiérarchie entre les projets proposés par les internautes et ceux publiés par Jean-François Prost (et les participants actifs du projet). L'hétérogénéité des projets proposés par les internautes est époustouflante. Par exemple, en cliquant sur l'onglet Montréal (*location*), l'internaute peut observer le projet *Snow shoveling* (fig.3.6.), créé par Hannah Jickling et Valérie Salez, qui construisent un escalier à l'aide de neige, favorisant ainsi un usage accrue de l'espace urbain. De manière très simple, plus symbolique que pratique, l'escalier de neige facilite la mobilité en milieu urbain. Dans le même onglet, l'internaute peut visionner des images tirées d'*Occupy*

*Montreal*<sup>280</sup> (fig.3.7.), qui, de manière évidemment très différente, propose une réappropriation de l'espace dans une optique contestataire et anticapitaliste. Le mouvement *Occupy*, instauré à New-York, fut mis en place comme moyen de protestation critique envers le système économique actuel qui sous-tend le capitalisme. Cette « non-hiérarchie » entre les projets proposés par les internautes favorise une ouverture quant à l'usage et l'attitude à adopter dans l'appropriation de l'espace urbain. AA revendique ainsi la création d'une communauté de flâneurs désirant réaffirmer le *droit à la ville*, ici conçu comme la nécessité d'inventer de nouveaux usages de l'espace.

Le projet *Adaptive Actions* mise également sur la collecte de données comme moyen de création artistique. Le critique d'art français Nicolas Bourriaud s'est intéressé à ce phénomène présent dans l'art actuel. Selon lui, ce recourt à la collecte de donnée est intimement lié à une situation inédite et caractéristique de l'époque contemporaine : « la somme des produits culturels dépasse à la fois la capacité d'assimilation d'un individu et la durée d'une vie normale<sup>281</sup> ». Face à cette surabondance de produits culturels, la collecte de donnée et sa mise en valeur relève d'une nouvelle forme de pratique artistique misant sur l'apport du collectif dans la création même de l'œuvre d'art. Pour expliciter son point, Bourriaud se réfère à la célèbre phrase de Marcel Duchamp : « ce sont les regardeurs qui font les tableaux »; et précise son point comme suit : « c'est là une phrase incompréhensible si l'on ne la rapporte pas à l'intuition géniale de l'émergence d'une culture de l'usage, pour laquelle le sens naît d'une collaboration, d'une négociation entre l'artiste et celui qui vient la regarder<sup>282</sup> ». Il s'agit également là d'un processus qui rappelle le *ready-made* (Duchamp), misant sur le refus de créer de nouveau objet au profit d'une réutilisation de la marchandise existante. Le projet *Adaptive*

<sup>280</sup> *Occupy Montreal* s'inscrit dans la lignée des nombreuses manifestations d'*Occupy*, amorcé par *Occupy Wall Street*, situé au par Zuccotti à New-York. À Montréal, les « indignés » ont occupé le square Victoria, rebaptisé « La place du peuple » à l'automne 2011.

<sup>281</sup> Nicolas Bourriaud, *Radical : Pour une esthétique de la globalisation*, Denoël, Paris, 2009, p. 185

<sup>282</sup> *Ibid.*, p.187



Actions évolue en ce sens, proposant une collaboration tangible entre l'initiateur du projet (Jean-François Prost) et les internautes, engagés dans l'élaboration du site web, qui sont également appelés à intervenir dans l'espace urbain.

Au-delà de l'apport au site web en image, le projet invite avant tout le « spectateur internaute » à s'appropriier concrètement les lieux urbains qui l'entourent. Le projet se déploie donc à la fois comme une pratique artistique relevant de la collecte de donnée par le site web, mais également, par extension, par la création d'expérience réelle en milieu urbain. Sur la question, Nicolas Bourriaud plaide d'ailleurs en faveur de cette dynamique entre le sens donné par l'artiste à l'œuvre et l'usage direct du spectateur. Il note que ce type de relation découlant de la pratique artistique peut se définir comme *communisme formel*<sup>283</sup>. En d'autres termes, dans le cas précis du projet AA, le procédé artistique mise sur la création d'une relation plurielle (communauté) et égalitaire entre spectateurs (internautes/ flâneur) et l'artiste (Jean-François Prost).

### 3.2.3. *Mi-lieu* montréalais

Comme nous avons noté dans le second chapitre, si la survie du capitalisme est intimement liée au développement urbain et à son expansion, une étude portant sur l'espace urbain actuel doit nécessairement s'interroger sur la possibilité d'un « espace autre ». La notion de *mi-lieu* est à comprendre comme cet « espace autre ». Le *mi-lieu* peut alors se concevoir comme un lieu à s'approprier, à tenter d'habiter, un espace au potentiel interstitiel, situé entre les « polarités fuyantes<sup>284</sup> » du lieu et du *non-lieu*. Dans ce sens, le *mi-lieu* relève d'une attitude d'ouverture face

<sup>283</sup> Nicolas Bourriaud, *Radicaux : Pour une esthétique de la globalisation*, op. cit., p. 187

<sup>284</sup> Luc Lévesque, « Entre lieux et non-lieux : vers une approche interstitielle du paysage », *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, Montréal, Les éditions Esse, 2005, p.39

à l'espace urbain et à ces potentialités. Dans le contexte montréalais, que nous avons défini comme caractérisé par une dislocation du centre et des périphéries, l'enjeu du *mi-lieu* revient à « faire surgir de l'espacement au sein même de la proximité<sup>285</sup> ». Comme l'explique Luc Lévesque, « L'enjeu que soulève cette position, c'est qu'il est aussi important d'injecter un peu de résistance et de défi dans les enclaves trop confortables que de trouver de nouvelles façons d'habiter et d'activer les espaces qui résistent à l'habitation<sup>286</sup> ». Face au processus urbain montréalais, l'enjeu est réellement la réappropriation de l'espace comme acte de résistance. La théorisation du *mi-lieu* par Lévesque appelle à cette réhabilitation du droit à l'expérimentation des lieux.

Le projet *Adaptive Actions* relève justement de ce désir de réappropriation de l'espace montréalais en faveur de nouvelles formes d'expérience et de résistance face au processus urbain. À travers la mise en place d'une communauté de flâneurs, AA revendique des modes « d'attitudes de vie urbaine alternatives, des contres-conduites, de créations artistiques citadines par lesquelles l'imaginaire et la création personnelle influent sur le quotidien<sup>287</sup> ». Dans cette optique, plusieurs des projets répertoriés sur le site web *Adaptive actions* revendiquent cet « espace autre », comme territoire à redécouvrir et comme expérience sensible à transmettre. Le projet *Urban wild field live dining* (fig.3.8) de Nicole Fournier, par exemple, relève de cette volonté d'habiter et de reconquérir l'espace montréalais en tant que *mi-lieu* et ainsi de faire surgir son potentiel interstitiel. Le projet se déploie autour de l'appropriation d'un terrain vague. Fournier installe une table et des chaises et semble organiser l'espace en fonction d'un repas entre amis. Les images tirées de l'action nous permettent d'apercevoir l'aménagement inusité de ce lieu abandonné, entouré de clôtures et d'immeubles industriels, qui pourtant se voit réapproprié. Sur

<sup>285</sup> Luc Lévesque, « Entre lieux et non-lieux : vers une approche interstielle du paysage », *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, op. cit., 2005, p.40

<sup>286</sup> *Ibid.*, p.48

<sup>287</sup> Jean-François Prost. 2007. In *adaptive actions*. En ligne. <[www.adaptiveactions.net/](http://www.adaptiveactions.net/)>. Consulté le 10 mars 2013

ce terrain laissé à l'abandon, se met en place un pique-nique fantasmagique. Par son usage de l'espace, Nicole Fournier revendique son *droit à la ville* et confère une potentialité interstitielle et relationnelle à ce lieu.

Comme nous l'avons noté précédemment, le *mi-lieu* est à concevoir comme traduisant une attitude d'ouverture face aux lieux urbains. Le projet *Notice d'utilisation du métro*, également répertorié sur le site d'*Adaptive actions* et crédité à MaudM, relève de cette disponibilité face à la métropole montréalaise. Le projet s'articule autour de la fabrication d'un faux pamphlet d'information de la STM, proposant à l'usager du métro de nouvelles façons de naviguer le réseau de transport montréalais. Ce document fut déposé de manière furtive dans un kiosque d'informations situé au métro Berri UQAM. Sur la couverture du pamphlet (fig.3.9.), il est inscrit « Inventez de nouvelles règles ». À l'intérieur, l'usager est invité à modifier son comportement et à suivre de nouvelles règles (fig.3.10) : « Prenez le plus long trajet possible pour aller là où vous devez vous rendre, faites exprès de rater le métro, changez de wagon à chaque arrêt, touchez toutes les personnes qui sont à côté de vous », etc. Le pamphlet propose également de choisir une personne au hasard et d'emprunter le même trajet qu'elle, une proposition qui rappelle la nouvelle *L'homme des foules* d'Edgar Allan Poe et *Following Piece* de l'artiste Vito Aconci (voir chapitre 1). Les règlements suggérés par MaudM visent à transformer la manière de vivre les espaces du métro montréalais en invitant les usagers à s'approprier différemment les lieux. Ce projet relève de cette attitude d'ouverture et de résistance face aux lieux urbains. Il vise également à activer les potentialités refoulées de ces espaces qui meublent notre quotidien.

De manière différente, ces deux projets rattachés à *Adaptive Actions* revendiquent le droit à l'appropriation de l'espace montréalais. Ils contribuent également à la création de *mi-lieux*, c'est-à-dire d'espaces interstitiels, permettant un usage et des modes « habiter » et de « vivre ensemble » alternatifs. Le projet *Adaptive Actions*, dans son ensemble, contribue également à favoriser l'émergence

de *mi-lieux* montréalais en revendiquant le *droit à la ville* pour tous. Cet appel s'inscrit indéniablement dans ces actes de résistances et dans la mise en place d'une conscience collective, d'une communauté de flâneur, valorisant ces interventions en milieu urbain.

### 3.3.1. *Hot spots*

Du 11 août au 9 septembre 2005, le projet *Hot spots* de Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière se met en branle dans le cadre de l'évènement *Dis/location*, organisée par le centre d'artistes *Dare-Dare*. Le projet se développe comme une étude des lieux de loisirs montréalais et se structure autour de promenades à bicyclette dans la ville. Sur une base quotidienne, le duo d'artiste organise des promenades en vélo, munis de capteurs audio-visuels (fig.3.11 et fig.3.12.). À partir des données audio-visuelles recueillies lors des escapades Dufresne et Laganière organisent des excursions vidéosonores au square Viger (fig.3.13) et crée le site web *Hot Spots*<sup>288</sup>. Le 4 septembre 2005, Dufresne et Laganière organisent également une dérive cycliste collective (fig.3.14.) et invitent les Montréalais à les suivre à vélo dans la ville. Le duo décrit leur projet comme suit :

En période de canicule, le projet *Hot Spots* s'intéresse à la sphère des loisirs et aux transformations que la pratique de ceux-ci occasionne sur l'espace urbain et les interactions sociales. Combinant la simple excursion à vélo et l'escapade psychogéographique, les artistes sondent les zones de loisirs définies tant par la présence d'aménagements récréatifs que par des occupations plus spontanées<sup>289</sup>.

<sup>288</sup> <http://hotspots.dare-dare.org/>

<sup>289</sup> Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière. 2005. In *Hot spots*. En ligne. <<http://hotspots.dare-dare.org>>. Consulté le 10 mars 2013



De cette description, l'élément qui attire notre attention est la distinction faite entre les zones de loisirs aménagées comme espace récréatif officiel et ceux plus spontanés et impromptus qui relèvent de la valeur d'usage de la ville. C'est à partir de cette opposition entre l'officiel et l'officieux, entre l'usage recommandé (ou imposé) de l'espace et celui que les citoyens en font réellement, que Dufresne et Laganière tentent d'articuler leur projet. Le duo va par exemple expérimenter les espaces touristiques du vieux port de Montréal durant l'été (fig.3.15) et parallèlement s'intéresser à des manifestations collectives plus impromptues comme un combat médiéval au parc Mont-Royal (fig.3.16), ou un regroupement d'*Hare Krishna* au Parc Jeanne Mance (fig.3.17).

Par leur escapade à vélo, Dufresne et Laganière questionnent la liberté de jeu et d'appropriation rendue possible, mais également restreinte par l'aménagement de la métropole montréalaise. Comme le note Mathieu Fraser Dagenais à propos de *Hot spots*, « une série de codes est prévue pour encadrer des usages, des usagers, répondant ainsi à une demande, un environnement, une idéologie, voire aussi des politiques<sup>290</sup> ». Comment alors repenser différemment la notion de loisir et de jeu en milieu urbain? Il n'est pas question à proprement parler d'une volonté de découverte d'espace urbain nouveau, mais bien de « réaménagement et de réactualisation d'une pensée pratique qui débouche sur de nouvelles formes d'habitation-occupation de l'espace-ville<sup>291</sup> ». Réaffirmer une pensée pratique de l'espace urbain montréalais constitue alors une base au projet *Hot spots* qui s'articule autour de ce *droit à la ville* et à son appropriation.

<sup>290</sup> Mathieu Fraser Dagenais. 2005. « Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière : Hot spots ». In. *Dare dare Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière*. En ligne. <archives.dare-dare.org/2004\_2005/ra\_dufresne\_laganiere.html>. Consulté le 5 mars 2013

<sup>291</sup> *Ibid.*

### 3.3.2. Le flâneur à vélo et la métropole fragmentée

À travers le projet *Hot Spots*, l'usage du vélo est mis de l'avant à la fois comme moyen de transport pour atteindre les espaces urbains à investiguer et comme outils de captation de données audiovisuelle. Comme nous l'avons indiqué précédemment, Dufresne et Laganière tentent de rendre compte de l'expérience du cycliste en milieu urbain à l'aide d'un dispositif technique (appareil photo, caméra numérique et écran) ancré directement sur la bicyclette. *Hot spots* s'articule également autour du cyclisme comme activité de loisir en soi à explorer. Le projet se développe d'ailleurs autour des réseaux cyclables de Montréal et du point de vue sur l'espace urbain qui s'en dégage. Le duo mise également sur la valorisation de ce moyen de transport de plus en plus populaire dans le contexte montréalais<sup>292</sup>. Le duo d'artiste emprunte les pistes cyclables aménagées et investit les lieux qui les entourent. Ce procédé les amène à visiter diverses périphéries montréalaises comme Laval (fig.3.18), l'île des sœurs (fig.3.19) et Brossard (Fig.3.20) grâce à l'étendue du réseau de pistes cyclables. L'expérimentation de ces espaces majoritairement privés (quartiers résidentiels) est alors rendue possible par la présence des pistes cyclables. Comme nous l'avons noté précédemment, la grande région montréalaise n'est pas à comprendre comme espace urbain homogène, mais bien comme « une métropole fragmentée ». Détachées du lien identitaire qui les relie au noyau urbain, les périphéries s'imposent alors comme nouvelle réalité urbaine indépendante. L'usage du vélo dans le cadre de *Hot spots* rend justement compte de cette hétérogénéité et de cet éclatement de la réalité urbaine. Il rend également compte de la possibilité de manœuvrer entre les divers lieux de la ville et d'ainsi investiguer de nouvelles formes d'usages des lieux montréalais.

<sup>292</sup> En effet, selon une enquête provinciale réalisée par *Transport Canada* en 2005, un adulte sur six (16%) utilise le vélo comme moyen de transport. De ce nombre, 13% des cyclistes utilisent le vélo comme moyen de transport principal, ce qui représente une hausse par rapport au 6% répertorié en 2000.

Le projet *Hot spots* véhicule un point de vue de la métropole montréalaise comme espace hétérogène à négocier, constamment réapproprié par ses citoyens, oscillant entre pratiques recommandées et usages marginaux. Sur la question, Paul Ardenne propose que le potentiel d'attractivité de la ville découle justement des usages alternatifs et marginaux qui regroupent en fait tout « ce qui dérange la représentation homogène de la ville<sup>293</sup> ». Face à un noyau urbain devenu « lieu de consommation et lieu à consommer », le projet *Hot spots* nous présente d'autres points de vue sur la métropole montréalaise et fait valoir diverses formes de loisirs alternatifs. Si l'éclatement de la métropole remet en cause la monumentalité de la ville comme monde unifié constitue un problème actuel lié au processus urbain, reste que l'hétérogénéité de la ville permet de créer et mettre en valeur des « espaces autres », ou des « espaces polémiques<sup>294</sup> », comme les nomme Ardenne. Selon lui, ces espaces présentent la ville dans son attractivité réelle, c'est-à-dire « la ville non maîtrisée, indomptée, dérangeante, dérèglementée<sup>295</sup> ».

### 3.3.3. Éloge de la bicyclette

Comme l'avance Mathieu Fraser Dagenais « c'est de cette conception de la ville comme espace de circulation qu'il a été possible de repenser l'espace en termes d'une pratique des lieux, d'une mise en relation de lieux et de ce qui ne sont pas des lieux<sup>296</sup> ». De façon différente de la marche, le flâneur à vélo négocie sa présence dans les lieux urbains à travers une pratique de la mobilité particulière. Le citadin à vélo s'approprie les espaces de circulation et se doit de composer avec la

<sup>293</sup> Paul Ardenne, *Terre Habitée : humain et urbain à l'ère de la mondialisation*, Paris, Archibooks et Sautereur Éditeur, 2011, p.205

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 207

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 207

<sup>296</sup> Mathieu Fraser Dagenais. 2005. « Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière : Hot spots ». In. *Dare dare Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière*. En ligne. <archives.dare-dare.org/2004\_2005/ra\_dufresne\_laganiere.html>. Consulté le 5 mars 2013

présence massive des automobiles, des piétons, des conditions climatiques de la ville et également de la physionomie même de ces lieux. Contrairement à l'automobiliste enfermé dans l'intérieur de sa voiture, le cycliste affronte et confronte les conditions changeantes de la ville. Contrairement au flâneur-marcheur, le cycliste s'inscrit dans une temporalité et une appropriation constamment marquée par un mouvement transitoire. Fraser Dagenais avance que de manière générale, de la pratique d'un loisir, dans le cas précis le vélo, « il se dégage une technique, un savoir-faire, un art<sup>297</sup> ». L'art du vélo consiste justement à négocier sans cesse l'espace urbain dans ce mouvement transitoire constant. Il relie des espaces au sein d'une même expérimentation de la ville et fait rendre compte de son hétérogénéité. Cela se traduit par une connaissance accrue des lieux de la ville, des marches à suivre et à transgresser pour atteindre sa destination.

Dans son ouvrage intitulé *Éloge de la bicyclette*, Marc Augé revendique le recours à la bicyclette comme moyen d'expérimentation par excellence de la ville actuelle. Il en vient à annoncer la réapparition des flâneurs de Paris, transformés en nouveaux flâneurs usants de la bicyclette. Selon Augé, ces « nouveaux flâneurs » découvrent deux aspects primordiaux de l'expérience urbaine :

Ils se rendaient compte avec émerveillement que la ville est faite pour être regardée, pour être vue (vue directement, sans la médiation d'un appareil photographique ou d'une caméra), qu'elle est belle jusque dans ses rues les plus modestes, et qu'il est aisé de la parcourir<sup>298</sup>.

C'est contre la passivité relative face aux lieux et à son usage quotidien qu'est mis à contribution le vélo. En effet, une nouvelle prise de conscience active découle aujourd'hui de l'usage de la bicyclette. Marc Augé propose que le cycliste « se glisse subrepticement dans une autre géographie, éminemment et littéralement

<sup>297</sup> Mathieu Fraser Dagenais. 2005. « Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière : Hot spots ». In. *Dare dare Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière*. En ligne. <[archives.dare-dare.org/2004\\_2005/ra\\_dufresne\\_laganiere.html](http://archives.dare-dare.org/2004_2005/ra_dufresne_laganiere.html)>. Consulté le 5 mars 2013

<sup>298</sup> Marc Augé, *Éloge de la bicyclette*, Éditions Payot et Rivages, Paris, 2010, p.54



poétique puisqu'elle est l'occasion de contacts immédiats entre lieux qu'ordinaire on ne fréquentait que séparément<sup>299</sup> ». La bicyclette permet l'émergence d'une nouvelle géographie dans l'optique d'une redéfinition des frontières des lieux de la ville, d'une ré-investigation de l'espace urbain et de ses possibilités. De cette attitude transitoire du flâneur à bicyclette, se met en place une nouvelle manière d'entrevoir et de pratiquer la ville. Par cette mobilité, l'individu acquiert alors les moyens d'expérimenter et de s'approprier l'espace urbain de façon différente. À travers le projet *Hot spots*, Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière valorise cette réappropriation de l'espace urbain montréalais et son expérimentation.

#### 3.4. Le *Droit à la ville* et les pratiques de résistance

Les pratiques artistiques de *Spurse*, Jean-François Prost, Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière revendiquent à leur manière le *droit à la ville*, c'est-à-dire le droit radical d'explorer et d'expérimenter l'espace urbain montréalais. *Spurse* vise un usage du corps humain comme outil sensible et subjectif dans l'optique d'une conception urbanistique nouvelle. Le projet *Adaptive Actions*, créé par Jean-François Prost, favorise le développement d'une communauté de flâneurs qui collectivement fait valoir une réappropriation des lieux urbains et la création de *milieux* montréalais. Le projet *Hot spots* valorise quant à lui l'usage de la bicyclette comme moyen d'investiguer l'hétérogénéité de Montréal et favorise l'émergence de nouvelles formes d'expérimentation au sein de la métropole montréalaise. À la lumière de notre analyse de ces pratiques artistiques, il semble cependant important de nuancer le potentiel et les limitations de ces œuvres et de leurs rapports au *droit à la ville*. Ces artistes proposent-ils de véritables modèles alternatifs à l'expérience urbaine actuelle?

---

<sup>299</sup> Marc Augé, *Éloge de la bicyclette*, Éditions Payot et Rivages, Paris, 2010, p.55

L'impact de ces œuvres s'inscrit plutôt dans leurs perceptions de l'urbanité et dans le regard critique qu'ils instaurent à travers leurs pratiques. L'usage de la flânerie se révèle alors un moyen de poser un regard critique sur la ville par son expérimentation directe. Pour Henri Lefebvre, le *droit à la ville* s'inscrit à la fois comme « un moyen et un but, un chemin et un horizon<sup>300</sup> », c'est-à-dire que ce droit se conçoit à la fois dans la pratique quotidienne et comme idéal révolutionnaire à poursuivre. Dans ce sens, les oeuvres étudiées trouvent leurs sens comme pratique critique permettant de développer et valoriser un usage et une pensée révolutionnaire. Comme nous avons noté dans le premier chapitre à propos de *New Babylon*, au risque d'être récupérés et réutilisés au sein de la *société des spectacles*, les pratiques artistiques usant de la flânerie et revendiquant le *droit à la ville* peuvent réintroduire une pensée subversive. Sur ce point, Lefebvre explique que « seuls des groupes, classes ou fractions de classes sociales capables d'initiatives révolutionnaires peuvent prendre en charge et mener jusqu'à plein accomplissement les solutions aux problèmes urbains<sup>301</sup> ». Pour ce faire, il semble primordial de revendiquer les pratiques de résistance et les usages oppositionnels au sein de l'espace urbain.

---

<sup>300</sup> Henri Lefebvre, *Le droit à la ville*, op. cit., p.133

<sup>301</sup> *Ibid.*, p.103

## CONCLUSION

Avec la révolution industrielle se met en place une nouvelle conception de l'espace urbain. Cet espace est conçu comme représentation rationnelle du système économique. La ville, devenue métropole par son attraction économique, s'articule comme monument unifiant le capitalisme en tant que totalité socio-économique. La rationalisation géographique de cette nouvelle métropole comme lieu d'échange économique semble s'imposer pour former un monde uniforme et cohérent répondant aux normes du capitalisme. La révolution industrielle définit alors un nouvel espace urbain. Celui-ci est aménagé pour favoriser l'économie et la classe dominante qui l'exploite et agit selon une stratégie de classe visant l'oppression et la ségrégation d'une partie de la population.

Une réactualisation de la pensée Lefebvienne s'inscrit alors dans une critique de la « raison pseudo-scientifique<sup>302</sup> » qui maintient encore aujourd'hui en place ce savoir géographique bourgeois (comme le décrit David Harvey<sup>303</sup>). De quoi est-elle faite cette « raison pseudo-scientifique » ? Sur la question, le sociologue Jean-Pierre Garnier note qu'une partie actuelle des recherches en sciences sociales mise sur les petits récits, c'est-à-dire les « analyses microscopiques des processus de socialisation, microsociologie des interactions, microphysique des formes symboliques, suivi minutieux des mouvements infinitésimaux de la scène publique<sup>304</sup> ». De ce recours aux petits récits, Garnier note une certaine incohérence face à un monde de plus en plus globalisé. Il avance que « plus le monde se

---

<sup>302</sup> Le terme est emprunté à Jean-Pierre Garnier (*Une violence éminemment contemporaine, Essais sur la ville : La petite bourgeoisie intellectuelle et l'effacement des classes populaires*)

<sup>303</sup> David Harvey, *Géographie et capital : vers un matérialisme historico-géographique*, Éditions Syllepse, Paris, 2010, p.37

<sup>304</sup> Jean-Pierre Garnier, *Une violence éminemment contemporaine, Essais sur la ville : La petite bourgeoisie intellectuelle et l'effacement des classes populaires*, Éditions Agone, Marseille, 2010, p.122

globalisait, plus s'amenuisait la vision qu'il convenait d'en avoir » et conclu que « le néo-petit-bourgeois s'était résolu à ériger sa petitesse en mesure du monde<sup>305</sup> ». C'est contre cette forme d'analyse que doit se poser une critique de la « raison pseudo-scientifique ». Jean-Pierre Garnier note à propos des scientifiques (qui se revendiquent spécialistes des questions urbaines actuelles) qu'ils sont « passés maîtres dans l'art de la critique intégrée ou interne, indispensable à la consolidation, tant idéologique que pratique, de l'ordre établi<sup>306</sup> ». Par exemple, dans son texte *Ville 2.0.*<sup>307</sup>, déjà évoqué en introduction, la commissaire Giovanna Borasi aborde des enjeux qui modulent l'expérience urbaine contemporaine (pollution, coût de la vie, prix de la nourriture, etc). De ces enjeux, se dégage des problématiques et des réactions citoyennes et artistiques que le projet *Actions Comment s'approprier la ville* tente de répertorier. La réflexion de Borasi semble osciller entre cette nécessité d'aborder les problématiques liées à la ville (pour traiter des pratiques urbaines) et la volonté d'éviter toute forme de critique portée à l'encontre de la gestion de l'espace urbain. En d'autres termes, si problème il y a, aborder la source même du problème semble superflu et incohérent. Borasi note en ce sens que « nos villes se remplissent de structures perverses qui illustrent la dualité entre la volonté simultanée d'inciter à l'utilisation des espaces et celle de la réglementer<sup>308</sup> ». Elle poursuit en affirmant que

Nous insistons sur le fait que cette étude n'a pas pour intention de dénoncer la façon dont les maires, urbanistes, planificateurs et autres législateurs dirigent, administrent et planifient nos villes. Nous visons plutôt à exposer l'efflorescence de nouvelles idées, nous vous invitons à regarder d'un autre œil ce qui nous entoure<sup>309</sup>.

<sup>305</sup> Jean-Pierre Garnier, *Une violence éminemment contemporaine, Essais sur la ville : La petite bourgeoisie intellectuelle et l'effacement des classes populaires*, op. cit., p.122

<sup>306</sup> *Ibid.*, p.129

<sup>307</sup> Ce texte fait office d'introduction au catalogue d'exposition « Actions : Comment s'approprier la ville », présenté au CCA du 26 novembre 2008 au 19 avril 2009

<sup>308</sup> Giovanna Borasi (commissaire), *Actions : Comment s'approprier la ville*. Catalogue d'exposition (Montréal, Centre Canadien d'Architecture, 26 novembre 2008 au 19 avril 2009). Montréal : Centre Canadien d'Architecture., p.24

<sup>309</sup> *Ibid.*, p.24



Elle suggère donc que s'il existe réellement des problèmes liés à la gestion de l'urbanisme qui influent sur l'expérience même de l'espace urbain, il semble futile, voire inutile, de se questionner sur les responsabilités des tenants du pouvoir lié à l'aménagement de la ville. Pour reprendre les mots de Jean-Pierre Garnier à propos de la « raison pseudo-scientifique », « L'esprit critique sera peu à peu évincé au profit d'une apologie plus ou moins subtile de l'ordre des choses<sup>310</sup> ». En guise de conclusion de son texte *Ville 2.0.*, Borasi fait valoir que les actions répertoriées « ne visent pas à faire advenir une nouvelle utopie qui remplacerait avec la même arrogance le système de pensée et de production aujourd'hui répandu, et qui prévaut dans nos villes, pas plus qu'elles ne prétendent offrir de solutions univoques<sup>311</sup> ». Ce type de raisonnement rappelle la définition du moment *postmoderne* par Marc Augé « où les récits à leurs tours sont délégitimés<sup>312</sup> ». La voie du capitaliste se présente comme la voie rationnelle à suivre pour maintenir l'ordre démocratique et la liberté individuelle. Devant toute forme de remise en question du système économique, les défenseurs du capitalisme brandissent alors le spectre du totalitarisme, ou comme dans le cas de Borasi « l'arrogance » liés à la revalorisation d'utopies sociales. Poser la question urbaine, ou même artistique, revient pour les tenants de cette « raison pseudo-scientifique » à ne pas poser la question sociale qu'elle implique pourtant.

Les problèmes urbains auxquels s'intéressent et réagissent les pratiques urbaines et artistiques n'existent pas en vase clos. Si, comme dans le cadre de cette recherche, il est nécessaire de prendre en compte la spécificité d'un lieu ou d'une action, son analyse ne peut se faire indépendamment des enjeux sociaux qui les traversent. Dans le cadre de ses *Essais sur la ville*, Garnier écrit qu'« on aura probablement compris que, lorsque des chercheurs désormais inféodés sans vergogne aux pouvoirs en place parlent de l'état des savoirs sur l'urbain, c'est de

<sup>310</sup> Jean-Pierre Garnier, *Une violence éminemment contemporaine, Essais sur la ville : La petite bourgeoisie intellectuelle et l'effacement des classes populaires*, op. cit., p.121

<sup>311</sup> Giovanna Borasi (commissaire), *Actions : Comment s'appropriar la ville*. op. cit., .26

<sup>312</sup> *Ibid.*, p.35

savoirs d'état qu'il s'agit<sup>313</sup> ». C'est contre ce savoir d'état que se positionne cette critique de la « raison pseudo-scientifique ». Dans la même veine, cette recherche a tenté de s'en éloigner le plus possible, tout en concédant la subjectivité et la faillibilité d'une telle entreprise. Cette critique de la « raison pseudo-scientifique » constitue alors une autocritique constamment portée sur cette recherche et sur l'équilibre précaire entre question urbaine, artistique et sociale. C'est en effet dans cette optique que nous avons tenté d'explorer le lien entre l'imaginaire, la création artistique et l'expérience de la ville, en prenant en compte les problématiques sociales qui s'en dégagent. Nous avons à cette fin postulé que les pratiques artistiques usant de la flânerie peuvent réactiver une pensée critique et subversive face à l'expérience urbaine en réaffirmant haut et fort le *droit à la ville*. Faire valoir ce droit c'est alors faire valoir un savoir géographique tout autre.

Lefebvre explique que « seuls des groupes, classes ou fractions de classes sociales capables d'initiatives révolutionnaires peuvent prendre en charge et mener jusqu'à plein accomplissement les solutions aux problèmes urbains<sup>314</sup> ». La lutte pour la résolution des problématiques urbaines ne doit donc pas être considérée sous cette forme rationnelle, nourrie de cette « raison pseudo-scientifique », qui perdure encore aujourd'hui, mais bien sous une nouvelle conception urbanistique et artistique. L'usage de la flânerie dans le cadre de pratiques artistiques permet alors de repenser de manière critique le rapport entre l'expérience de l'individu et la ville dans un positionnement ouvertement révolutionnaire et anticapitaliste. David Harvey propose d'ailleurs que « la ville a toujours été un terreau fertile pour les luttes anticapitalistes. L'histoire de ces luttes, depuis la Commune de Paris jusqu'à la Commune de Shanghai, en passant par la grève générale de Seattle [...] est stupéfiante<sup>315</sup> ». Comme nous l'avons noté, le processus urbain actuel,

<sup>313</sup> Jean-Pierre Garnier, *Une violence éminemment contemporaine, Essais sur la ville : La petite bourgeoisie intellectuelle et l'effacement des classes populaires*, op. cit., p. 136

<sup>314</sup> Henri Lefebvre, *Le droit à la ville*, Paris, Economica, 2009 (1968), p.103

<sup>315</sup> David Harvey, *Le capitalisme contre le droit à la ville : Néolibéralisme, urbanisation, résistance*, Op. cit., p.83

indispensable à la survie du capitalisme, agit selon une stratégie de classe visant l'oppression et la ségrégation d'une classe sociale à qui ont a nié le *droit à la ville*. Dans cette optique urbanistique, la lutte anticapitaliste s'articule autour de l'abolition de cette relation de classe par la revalorisation du droit à l'exploration, à l'expérimentation et à l'appropriation sans compromis de l'espace urbain. Comme l'explique Harvey, cette lutte « doit finalement atteindre le cœur même du système capitaliste et arracher la tumeur maligne des relations de classe en son centre<sup>316</sup> ».

De ce combat, l'objectif réel à atteindre consisterait, selon Lefebvre, à la production d'un nouvel humanisme basée sur l'homme urbain « pour qui et par qui la ville et sa propre vie quotidienne dans la ville deviennent œuvre, appropriation, valeur d'usage (et non valeur d'échange) en se servant de tous les moyens de la science, de l'art<sup>317</sup> ». Ce flâneur incarnerait ce *droit à la ville*, mêlant l'imaginaire et la création au quotidien et à l'espace urbain. À travers cette recherche nous avons tenté d'envisager de nouvelles formes d'expériences dans l'espace urbain, en prenant en compte le rapport entre les pratiques artistiques et la flânerie. Ce rapport entre expérience urbaine et art permet alors d'entrevoir une pensée critique qui s'inscrit à la fois dans notre quotidien et dans un horizon révolutionnaire à venir.

---

<sup>316</sup> David Harvey, *Le capitalisme contre le droit à la ville : Néolibéralisme, urbanisation, résistance*, Op. cit., p.84

<sup>317</sup> Henri Lefebvre, *Le droit à la ville*, op. cit., p.134

FIGURES



Figure 1.1. Vito Acconci, *Following Piece*, épreuves photographiques, 1969, New York





Figure 1. 2. André Cadère, images tirées d'un film 16 mm, Paris, 1973, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

**ONE YEAR PERFORMANCE**  
by **TEHCHING HSIEH**



**26 Sept 1981 – 26 Sept 1982**

**FALL**

**WINTER**

**SPRING**

**SUMMER**

**BROOKLYN BRIDGE**

**SOUTH ST. UNDER BRIDGE**

Figure 1. 3. Tehching Hsieh, *One year performance*, 1981-1982, New-York

September 26, 1981

STATEMENT

I, Tehching Hsieh, plan to do a one year performance piece.

I shall stay OUTDOORS for one year, never go inside.

I shall not go in to a building, subway, train, car, airplane, ship, cave, tent.

I shall have a sleeping bag.

The performance shall begin on September 26, 1981 at 2 P.M. and continue until September 26, 1982 at 2 P.M.

A handwritten signature in black ink, reading "Tehching Hsieh" in a cursive, slightly slanted script.

Tehching Hsieh

New York City

Figure 1.4. Tehching Hsieh, *One year performance*, 1981-1982, New-York

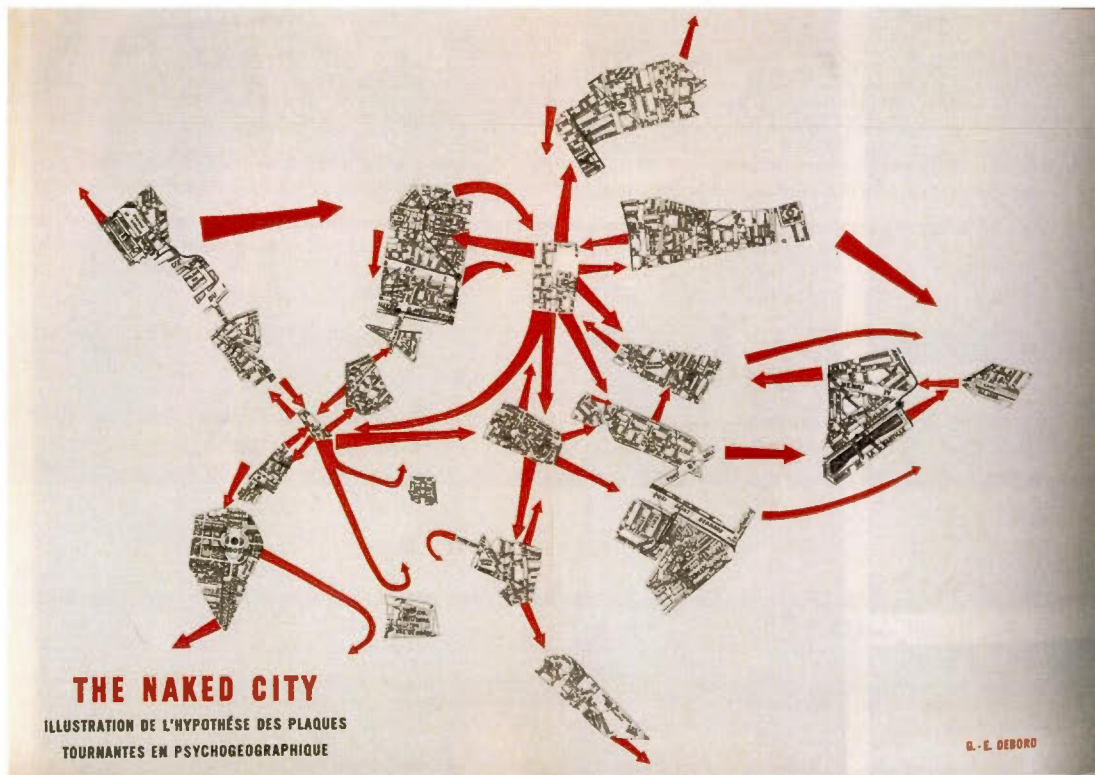


Figure 1. 5. Guy Debord, *The Naked City*, 1957, affiche, 35,5 x 48,5 cm, Collection du musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg



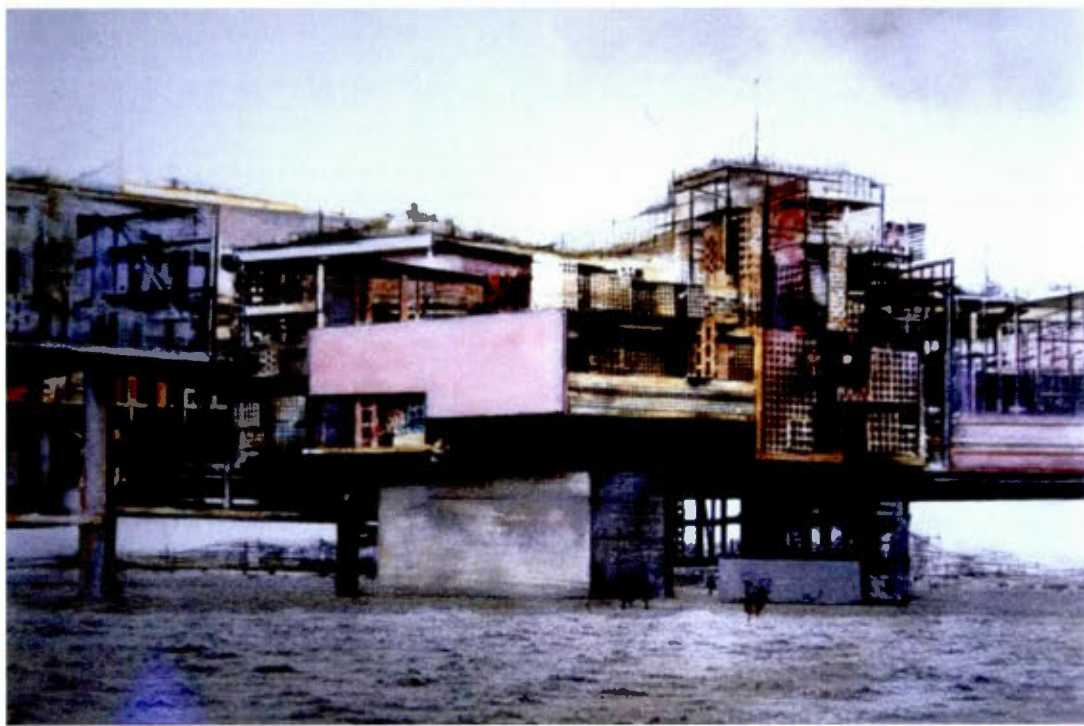


Figure 1. 6. Constant Nieuwenhuys, *Vues des secteurs babyloniens*, 1971, Photomontage, aquarelle et crayon, 135 x 122 cm, Gemeentemuseum, La Haye



Figure 2.1. Place des spectacles, Montréal, 2012



Figure 2.2. Le 2-22, À l'angle des rues Ste-Catherine et St-Laurent, Montréal, 2012



Figure 2.3. La vitrine culturelle, Le 2-22 (Intérieur), À l'angle des Rues Ste-Catherine et St-Laurent, Montréal, 2012





Figure 2.4. Le cinéma *Colossus Laval*, Laval, 2012



Figure 2.5. Le *Centropolis*, centre commerciale, Laval, 2012





Figure 2.6. *Marché central*, centre commercial, Montréal, 2012



Figure 3.1. Dare-Dare, *Parc Sans Nom*, Arrondissement Plateau Mont-Royal, 23 au 27 août 2006



Figure 3.2. *Spurse, Perception et appartenance : parcourir les zones de Montréal*, 23 au 27 août 2006



Figure 3.3. *Spurse, Perception et appartenance : parcourir les zones de Montréal, 23 au 27 août 2006*



Figure 3.4. *Spurse, Perception et appartenance : parcourir les zones de Montréal, 23 au 27 août 2006*



**ADAPTIVE ACTIONS**


galerie **leonard & bina ellen** art gallery

**APPEL À LA PARTICIPATION**

Adaptive Actions (AA) est à la recherche de nouvelles contributions pour le site Web, la prochaine publication et pour alimenter la réflexion, les discussions et les présentations au Camp AA à l'Université Concordia. Enregistrez-vous comme acteur sur le site Web ou au Camp et présentez directement une action existante ou envisagée, réalisée par vous ou autrui. [WWW.ADAPTIVEACTIONS.NET](http://WWW.ADAPTIVEACTIONS.NET) / [INFO@ADAPTIVEACTIONS.NET](mailto:INFO@ADAPTIVEACTIONS.NET)

Depuis 2007, Adaptive Actions se porte à la défense de causes marginales, d'attitudes de vie urbaine alternatives, des contre-conduites, de créations artistiques citadines par lesquelles l'imaginaire et la création personnelle influent sur le quotidien. AA consiste à repertorier et divulguer des singularités et actions existantes, à susciter la réalisation de nouvelles activités créatives d'adaptation de l'espace urbain.

**CAMP ADAPTIVE ACTIONS**  
Chaque jour, du 8 au 17 novembre de 11h00 à 18h00  
dans l'atrium du pavillon de la bibliothèque McConnell  
1400, boul. de Maisonneuve O. Montréal (Québec) H3G 1M8  
Avec la Galerie Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia  
[www.ellengallery.concordia.ca](http://www.ellengallery.concordia.ca) T : 514 848 2424 # 4778



AA188, Urban Adaptive Context Management, Actor: ufospla, Created by: s.d., Location: Rome

Figure 3.5. Jean-François Prost, *Camp Adaptive actions*, 8 au 17 novembre 2010





Figure 3.6. Hannah Jickling and valerie Salez, *Snow shoveling*, Répertoire sur le site [adaptiveactions.net](http://adaptiveactions.net)



Figure 3.7. *Occupy Montreal*, 2012, Répertoire sur le site [adaptiveactions.net](http://adaptiveactions.net)



Figure 3.8. Nicole Fournier, *Urban wild field live dining*, Répertoire sur le site [adaptiveactions.net](http://adaptiveactions.net)

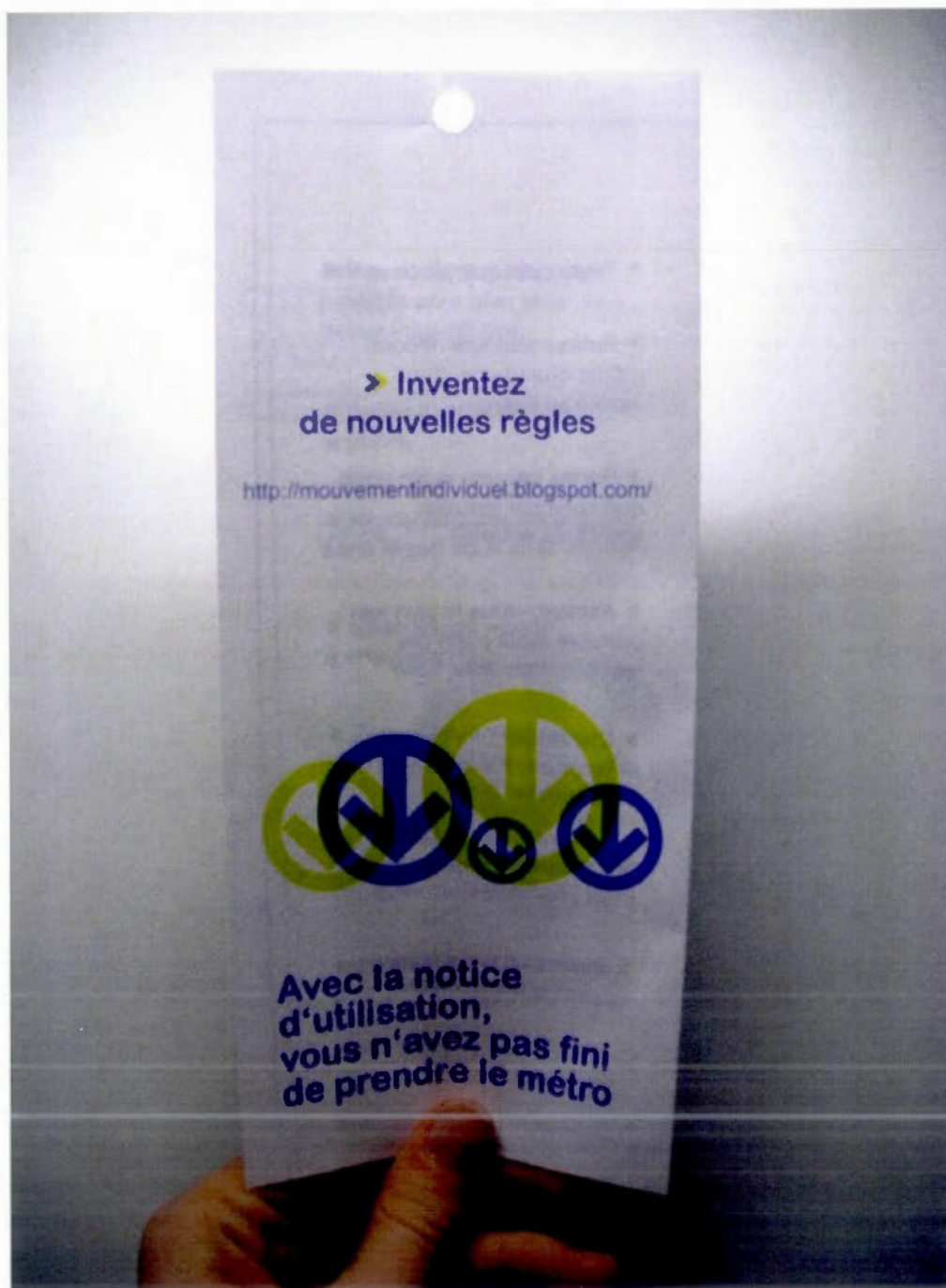


Figure 3.9. MaudM, *Notice d'utilisation du métro (Instruction for use subway)*, Répertorié sur le site [adaptiveactions.net](http://adaptiveactions.net)

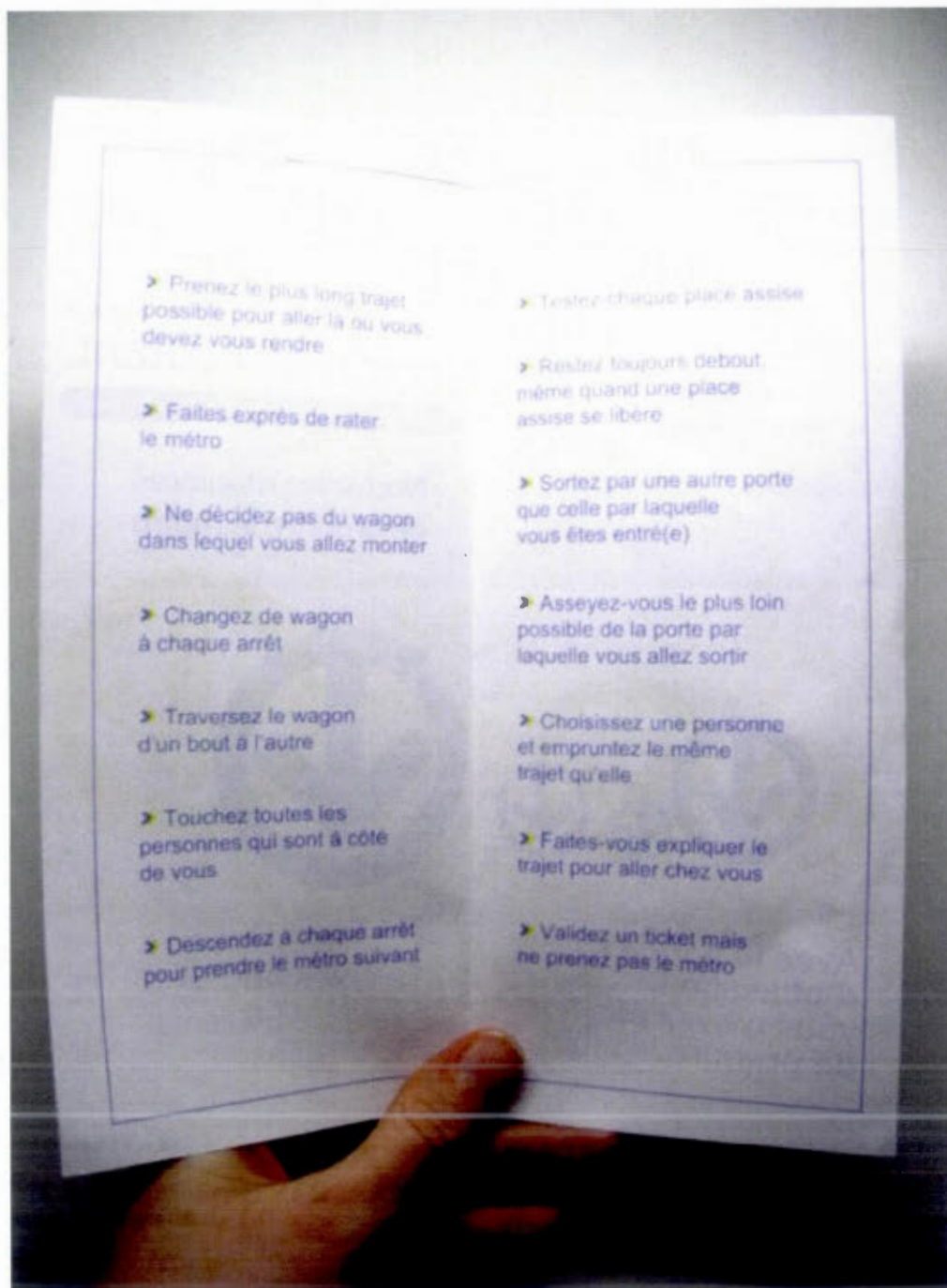


Figure 3.10. MaudM, *Notice d'utilisation du métro* (Instruction for use subway), Répertorié sur le site [adaptiveactions.net](http://adaptiveactions.net)





Figure 3.11. Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière, *Hot spots*, 11 août au 9 septembre 2005



Figure 3.12. Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière, *Hot spots*, 11 août au 9 septembre 2005



Figure 3.13. Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière, *Hot spots*, square Viger, 10 août 2005



Figure 3.14. Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière, *Hot spots*, dérive collective, 4 septembre 2005





Figure 3.15. Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière, *Hot spots*, Vieux-Montréal, 23 juillet 2005



Figure 3.16. Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière, *Hot spots*, Parc du Mont-Royal, 10 juillet 2005



Figure 3.17. Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière, *Hot spots*, Regroupement Hare Krisna au parc Jeanne-Mance, 9 juillet 2005



Figure 3.18. Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière, *Hot spots*, Laval, 18 juillet 2005





Figure 3.19. Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière, *Hot spots*, Île-des-Soeurs, 16 juillet 2005



Figures 3.20. Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière, *Hot spots*, Brossard, 30 juillet 2005

## BILBIOGRAPHIE

### MONOGRAPHIES

Agamben, Giorgio. 2002. *Enfance et histoire*. Paris: Édition Payot et Rivages, 2234 p.

Ajzenberg, Armand. 2011. *Maintenant Henri Lefebvre: Renaissance de la pensée critique*, Paris: L'harmattan, 218 p.

Ardenne, Paul. 1999. *L'art dans son moment politique*. Bruxelles: La lettre volée, 416 p.

Ardenne, Paul. 2011. *Terre Habitée : humain et urbain à l'ère de la mondialisation*. Paris: Archibooks et Sautereur Éditeur, 212 p.

Ardenne, Paul. 2002. *Un art contextuel*. Paris : Flammarion, 254 p.

Augé, Marc. 2010. *Éloge de la bicyclette*. Paris: Éditions Payot et Rivages, 90 p.

Augé, Marc. 1992. *Non-lieux introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Éditions du Seuil, 149 p.

Augé, Marc. 2009. *Pour une anthropologie de la mobilité*. Paris: Éditions Payot et Rivages, 91 p.

Babin, Sylvette (dir. publ.) 2002. *Lieux et non-lieux de l'art actuel*. Montréal: Éditions esse, 236 p.

Baudelaire, Charles. 1971. *Écrits sur l'art II*. Paris: Éditions Gallimard et Librairie Générale Française, 442 p.

Benjamin, Walter. 2000. *Œuvres I*, Paris: Gallimard, 479 p.

Benjamin, Walter. 2000. *Œuvres II*. Paris: Gallimard, 459 p.

Benjamin, Walter. 2000. *Œuvres III*. Paris: Gallimard, 479 p.

Benjamin, Walter. 2002. *Charles Baudelaire*. Paris: Éditions Payot, 291 p.

Bourriaud, Nicolas. 2009. *Radicant : Pour une esthétique de la globalisation*. Paris: Denoël, 217 p.

Buck-Morss, Susan. 2010. *Voir le capital : théorie critique et culture visuelle*. Paris: Les prairies ordinaires, 218 p.

Corboz, André. 2009. *Sortons enfin du labyrinthe!*. Gollion: Infolio éditions, 142 p.

Davila, Thierry. 2002. *Marcher, créer. : Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*. Paris: Éditions du Regard, 192 p.

De Certeau, Michel. 1990. *L'invention du quotidien : Arts de Faire*. Paris: Éditions Gallimard, 347 p.

Debord, Guy. 2006. *Œuvres*. Paris : Éditions Gallimard, 1901 p.

Ellin, Nan. 1999. *Postmodern Urbanism*. Princeton : Princeton Architectural Press, 368 p.

Engels, Friedrich. 1960. *La situation de la classe laborieuse en Angleterre*. Paris : Éditions Sociales, 413 p.

Foster, Hal. 2008. *Design et Crime*. Paris: Les prairies ordinaires, 184 p.

Garnier, Jean-Pierre. 2010. *Une violence éminemment contemporaine, Essais sur la ville : La petite bourgeoisie intellectuelle et l'effacement des classes populaires*. Marseille: Éditions Agone, 254 p.

Goetz, Benoit, Philippe Madec et Chris Younès. 2009. *L'indéfinition de l'architecture: Un appel*. Paris: Éditions de la Villette, 131 p.

Koolhaas, Rem. 2001. *Junkspace*. Paris: Éditions Payot et Rivages, 120 p.

Jameson, Fredric. 2011. *Le postmodernisme : ou la logique culturelle du capitalisme tardif*. Paris: École nationale supérieure des beaux-arts, 605 p.

Habermas, Jürgen. 2010. *L'espace public*. Paris: Éditions Payot et Rivages, 324 p.

Harvey, David. 2012. Paris, *Capitale de la modernité*. Paris : Les prairies ordinaires, 529 p.

Harvey, David. 2010. *Géographie et capital: Vers un matérialisme historico-géographique*. Paris: Éditions Syllepse, 277 p.

Harvey, David. 2011. *Le capitalisme contre le droit à la ville: Néolibéralisme, urbanisation, résistance*. Paris: Éditions Amsterdam, 93 p.

- Hénaff, Marcel. 2008. *La ville qui vient*. Paris: Éditions de L'Herne, 236 p.
- Jencks, Charles. 1979. *Le langage de l'architecture Post-moderne*. Paris : Éditions Denoël, 136 p.
- La Cecla, Franco. 2001. *Contre l'architecture*. Paris: Arléa, 187 p.
- Latham, Alan, Derek McCormack, Kim McNamara et Donald McNeill. 2009. *Key concepts in urban geography*. Londres: SAGE Publications, 232 p.
- Le Breton, David. 2000. *Éloge de la marche*. Paris: Éditions Métailié, 176 p.
- Lefebvre, Henri. 2000. *La production de l'espace*. Paris, Anthropos, 485 p.
- Lefebvre, Henri. 2009. *Le droit à la ville*, Paris: Economica, 135 p.
- Lefebvre, Henri. 2011. *Vers un Romantisme révolutionnaire*, Paris: Nouvelles Éditions Lignes, 78 p.
- Lethierry, Hugues (dir. publ.). 2009. *Penser avec Henri Lefebvre: Sauver la vie et la ville*. Lyon: Chronique Sociale, 314 p.
- Maumi, Catherine (dir. publ.). 2010. *Pour une poétique du détour: Rencontre autour d'André Corboz*. Paris: Édition de la Villette, Paris, 271 p.
- Mongin, Olivier. 2005. *La condition urbaine: La ville à l'heure de la mondialisation*. Paris: Éditions du Seuil, 325 p.
- Paquot, Thierry. 2009. *L'espace public*. Paris: Éditions La Découverte, 123 p.
- Pollock, Griselda. 2003. *Vision and Difference : Feminism, Femininity and Histories of Art*. New York : Routledge, 368 p.
- Rafele, Antonio. 2010. *La métropole : Benjamin et Simmel*. Paris: CNRS éditions, 128 p.
- Rémy, Jean (dir. publ.). 1995. *Georg Simmel : Ville et modernité*. Paris: L'Harmattan, 175 p.
- Rogozinski, Jacob et Michel VANNI (dir. publ.). 2010. *Dérives pour Guy Debord*, Paris: Van Dieren Éditeur, 277 p.
- Rugg, Judith. 2010. *Exploring site-specific: Issues of space and internationalism*, New-York: I.B. Tauris, 201 p.



Sénécal, Sénécal (dir. Publ.). 2011. *L'espace-temps métropolitain. Forme et représentation de la région de Montréal*, Québec: Presse de l'Université Laval, 334 p.

Simmel, Georg. 1989. *Philosophie de la modernité*. Paris: Payot, 437 p.

Solnit, Rebecca. 2002. *L'art de marcher*. Arles: Actes Sud, 394 p.

Solnit, Rebecca. 2005. *A field guide to getting lost*, New York: Penguin books, 209 p.

St-Gelais, Thérèse (dir. publ.). 2008. *L'indécidable : écarts et déplacements de l'art actuel*. Montréal: Les éditions esse, 278 p.

Stanek, Lukasz. 2001. *Henri Lefebvre on Space : Architecture, Urban Research, and the production of theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 369 p.

#### CATALOGUES D'EXPOSITION

Borasi, Giovanna, et Mirko Zardini (cons. inv.) . 2008. *Actions : Comment s'appropriier la ville*. Catalogue d'exposition (Montréal, Centre Canadien d'Architecture, 26 novembre 2008 au 19 avril 2009). Montréal : Centre Canadien d'Architecture, 263 p.

Fréchuret, Maurice, et Thierry Davila (cons. inv.). 2001. *Constant : une rétrospective*. Catalogue d'exposition ( Antibes, Musée Picasso, 30 juin-15 octobre 2001). Paris : Musée Picasso, Antibes et Réunions des Musées Nationaux, 151 p.

Spurse. 2006. *Spurse : perception et appartenance : parcourir les zones de montréal / sensing place : across zones of montreal*. Catalogue d'exposition (Montréal, Dare Dare, 23 au 27 août 2006), Spurse Press, 431 p.

Stuart Horodner (cons. inv.). 2002. *Walk Ways*. Catalogue d'exposition (Portland (Oregon), Portland Institute for contemporary art, 4 septembre au 2 novembre 2002). New York : Independant Curators International, 56 p.

#### SITES INTERNET

Julie Boivin. 2007. « *Un retour sur Sensing place : across zones of Montreal perception et appartenance : parcourir les zones de Montreal* ». In *Dare Dare spurse*. En ligne. <[archives.dare-dare.org/2006/ra\\_spurse.html](http://archives.dare-dare.org/2006/ra_spurse.html)>. Consulté le 2 mars 2013

Mathieu Fraser Dagenais. 2005. « Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière : Hot spots ». In. *Dare dare Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière*. En ligne. <[archives.dare-dare.org/2004\\_2005/ra\\_dufresne\\_laganiere.html](http://archives.dare-dare.org/2004_2005/ra_dufresne_laganiere.html)>. Consulté le 5 mars 2013

Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière. 2005. In *Hot spots*. En ligne. <<http://hotspots.dare-dare.org>>. Consulté le 10 mars 2013  
*Spurse*. In *Spurse.org*. En ligne. <[www.spurse.org/spurse/openings.html](http://www.spurse.org/spurse/openings.html)>. consulté le 8 février 2013

Hors d'œuvre. 2006 (29 juillet). « Nous détruirons la postgauche ». In *Hors-d'œuvre*. En ligne. <<http://www.hors-doeuvre.org/archives/dissection/nous-detruirons-la-postgauche>>, Consulté le 21 mars 2013

Jean-François Prost. 2007. In *adaptive actions*. En ligne. <[www.adaptiveactions.net/](http://www.adaptiveactions.net/)>. Consulté le 10 mars 2013

#### ARTICLES DE PÉRIODIQUES

Costa, Mario. 2001. « Paysage du sublime » *Revue d'esthétique*, Numéro 39, Paris, p.125-133

Marcolini, Patrick. 2007. « L'international Situationniste et la querelle du romantisme révolutionnaire ». *Noesis*, Sophia Antipolis, Numéro 11, p. 31-46

Simay, Philippe. 2008. « Une autre ville pour une autre vie. Henri Lefebvre et les situationnistes ». *Métropoles* [en Ligne], Numéro 4, p. 202-213

Truc, Gerome. 2005. « Simmel, sociologue du cosmopolisme ». *Tumultes*, Paris, Numéro 24, p. 49-77

#### MÉMOIRES

Barnabé, Catherine. 2010. « Trace, empreinte, collecte : les formes d'inscription du corps de l'artiste dans la ville dans un contexte de mobilité ». Mémoire, Montréal, Université du Québec à Montréal, 126 p.

Bordeleau, Benoit. 2011. « Au détour de l'habitude; suivi de, Éléments pour un devenir-flâneur ». Mémoire, Montréal. Université du Québec à Montréal, 129 p.